

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

BRUNA MOREIRA DA SILVA

**IMORAL E SUBVERSIVO: O TEATRO CENSURADO NO RIO GRANDE DO SUL
DURANTE A DITADURA (1964-1985)**

Porto Alegre
2018

BRUNA MOREIRA DA SILVA

**IMORAL E SUBVERSIVO: O TEATRO CENSURADO NO RIO GRANDE DO SUL
DURANTE A DITADURA (1964-1985)**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao Departamento de História
da Universidade Federal do Rio Grande do
Sul como requisito parcial para obtenção
do grau de Licenciada em História

Orientador: Prof. Dr. Enrique Serra Padrós

Porto Alegre
2018

Dedico este trabalho a todos os teatros que lutaram e a todos que lutam. Por sua resistência incansável contra a imposição do silêncio. Por acreditarem em um mundo mais justo. E por transformarem a dor em poesia.

AGRADECIMENTOS

Minha gratidão a todas as pessoas incríveis que cruzaram meu caminho, me tornaram o que sou hoje e foram essenciais para o desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço, primeiramente, a minha família. Ao meu irmão, que é raiz e razão. Que é minha pessoa preferida em todo o mundo e me desperta as melhores risadas todos os dias. Do auge dos seus doze anos, ainda com um olhar da infância, o Arthur me dá ótimos conselhos e me lembra do que é realmente importante, estar com quem se ama e amar. Agradeço por ter esse amigo pra toda vida, que me permite brincar e têm os abraços quentinhos que eu preciso. Agradeço aos meus pais, que tanto lutaram para que eu chegasse até aqui. Cheguei. E isso só foi possível por ter vocês ao meu lado. Me lembro de quando passávamos pelos arredores do campus central da UFRGS, quando eu era criança, e vocês me diziam que um dia eu poderia estudar ali. A universidade pública não é acessível para todos, mas deveria ser. Se eu consegui ingressar nesse espaço foi graças à vocês, que enfrentaram todas as dificuldades e não mediram esforços pra me apoiar. Eu concluo essa etapa com muito orgulho de ser filha de vocês e de não esquecer de onde vim. Agradeço por me incentivarem e ensinarem que o conhecimento é nosso maior bem. Amo vocês, obrigada por tanto!

À Débora, a melhor amiga que eu poderia ter, “minha pessoa”. Já se foram quinze anos desde a época que eu te empurrava do gira-gira e tu pegou meu papel na peça de formatura; de lá pra cá nós crescemos muito juntas. Obrigada pelo companheirismo, pelas viagens, noitadas de festa e tardes de filmes bobos. Ao Bernardo, que me acolheu quando nós éramos crianças um tanto peculiares na primeira série e desde então continua me acolhendo. Obrigada por tudo, especialmente pelo apoio nos momentos difíceis deste ano. Obrigada pela escuta diária, por estarem junto nos momentos de choros e de risos, por cuidarem de mim. Obrigada por me permitirem fazer parte da vida de vocês e obrigada por permanecerem.

Aos amigos que nos últimos meses compartilharam das angústias e incertezas na jornada do trabalho de conclusão. À Paula, que não é uma pessoa de abraços, mas foi uma pessoa de abraços sempre que eu precisei. Tu tens toda minha admiração! Ao Lúcio e à Juja, meus companheiros de escândalo no RU, que me fazem gargalhar alto até nos dias difíceis. Ao Vini, uma das pessoas gentis que eu conheço. Obrigada pelo apoio e companheirismo. O processo foi mais feliz tendo vocês ao lado!

Aos demais amigos que me acompanham desde os primeiros dias de curso: Julien, Jukla e Yuri. À Marcelli e Marina que compartilham tantas coisas em comum comigo e são parceiras para tudo, inclusive para se aventurar pela América Latina. E especialmente à Marina, o

biscoitinho, que têm um jeito lindo de ver o mundo, um coração imenso e uma paciência maior ainda para me aguentar como parceira de estágio. Obrigada por dividirem tantos momentos bons e vinhos baratos comigo!

A universidade trouxe muitos outros amigos a quem sou grata e me proporcionou o contato com o movimento estudantil. A todos que estiveram ao meu lado nos últimos anos em reuniões, assembleias intermináveis, atos e ocupações: obrigada e força pra que continuemos! Sem dúvida meus maiores aprendizados nos últimos anos foram com vocês.

Agradeço também aos demais companheiros de militância que me inspiram e fortalecem. Vocês me fazem acreditar que é possível construir um mundo melhor, mais justo e solidário. Tenho muito orgulho de lutar ao lado de cada um de vocês! Em especial, agradeço a Ju, amiga querida e companheira que admiro. Essa jornada começou ao teu lado e eu espero que sigamos batalhando juntas por muito tempo.

Ao povo de teatro! À todos com quem dividi salas de aula e palcos nos últimos anos, pessoas incríveis e que mudaram minha vida. Vocês me ensinam a construir coletivamente, a exercitar o respeito e a empatia, a ser sensível e permitir-se sentir, a enxergar beleza em meio ao caos. À Teatraria e todos os teatreiros que fazem meus dias mais alegres. Gratidão!

Agradeço aos educadores que fizeram parte da minha jornada. Ao Bruno, Denise e Marcelo, que são grandes exemplos de professores e foram minhas inspirações para escolher o rumo da docência. Aos alunos com quem tive contato nos estágios e me fizeram ter certeza que essa foi a decisão certa.

Agradeço enormemente ao Enrique Padrós, que é uma inspiração de professor e de ser humano, que ao longo da graduação me ensinou muito a respeito de humildade, de ética, de solidariedade e respeito. Tenho muito orgulho que tenha sido meu orientador e agradeço por ter feito isso com dedicação e afeto!

Também agradeço aos professores Nilo André Piana de Castro e Mariana Figueiró Klafke por aceitarem participar da banca deste trabalho de conclusão.

Ao Teatro de Arena por sempre me receber tão bem, no palco ou no arquivo. Ao Hamilton pela disposição em conversar com uma jovem pesquisadora. E especialmente ao Seu Abel, que dividiu tantos cafezinhos comigo enquanto eu passava os dias em meio a documentos.

Obrigada, obrigada, obrigada!

*Já se disse não
Foi uma vez
Nem três, nem quatro
Não há gente, como a gente
Gente de teatro
Gente que sabe fazer
A beleza vencer
Prá além de toda perda...
(Caetano Veloso, 1986)*

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a relação entre a censura e o teatro no contexto da ditadura civil-militar brasileira, detendo-se no estudo de caso do teatro no Rio Grande do Sul através de fontes documentais produzidas pelo órgão censor. Partimos do amplo panorama cultural do período, trazendo alguns elementos do cinema e da música, para entendermos a produção teatral no país e sua conexão com a censura. Selecionamos para catalogação e análise uma amostragem do Fundo da Censura, situado no Centro de Documentação e Pesquisa em Artes Cênicas Sônia Duro, composto por certificados emitidos pela censura que avaliavam solicitações de encenação feitas por grupos teatrais sul-riograndenses. Através dessas fontes, identificamos a atuação da censura e alguns de seus métodos de intervenção: a restrição de faixa etária do público e os cortes de texto. Essas intervenções tinham por objetivo proibir as manifestações consideradas uma afronta à moralidade e aos bons costumes ou uma ameaça à segurança nacional. A partir da instauração da ditadura, a censura passou por um processo de centralização e de politização. Baseada na Doutrina de Segurança Nacional, entendia as supostas imoralidades propagadas pelo teatro como uma estratégia subversiva que deveria, portanto, ser aniquilada. É a partir desse contexto que examinamos as fontes documentais.

Palavras-chaves: Censura; Teatro; Ditadura civil-militar brasileira; Rio Grande do Sul.

ABSTRACT

The present paper aims to analyse the relation between censorship and theatre in the context of the Brazilian civil-military dictatorship, dwelling on the case study of theatre in Rio Grande do Sul through documental sources produced by the censorship institution. Based on the wide view of culture on the period, we bring some elements of cinema and music to understand the theatrical production and its connection with censorship. We selected a sample from the Censorship Fond, situated at the Centre of Documentation and Research in Scenic Arts Sônia Duro, composed of certificates issued by the censorship that analyses the solicitations of dramatizations made by theatrical groups from Rio Grande do Sul, to catalogue and analyse. Through this sources, we identified the censorship actuation and some of its methods of intervention: the restriction of age range and the text suppressions. These interventions aimed to forbid the manifestations considered an insult to morality and good habits or a threat to national security. Since the dictatorship was instaurated, the censorship started a process of centralization and politicization. Based on the National Security Doctrine, it understood the supposed imoralities propagated by theatre as a subversive strategy that should, therefore, be annihilated. It's from this context that we examine the documental sources.

Palavras-chaves: Censorship; Theatre; Brazilian civil-military dictatorship; Rio Grande do Sul.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Relação de certificados analisados	74
FIGURA 2 - Classificação etária.....	75
FIGURA 3 - Argumentos das justificativas de impropriedade	78
FIGURA 4 - Tipos de censura nos cortes de texto	82

LISTA DE SIGLAS

Abraccine – Associação Brasileira de Críticos de Cinema
ALN – Ação Libertadora Nacional
CAD – Curso de Arte Dramática
CCC – Comanda de Caça aos Comunistas
CDB – Conservatório Dramático Brasileiro
CNV – Comissão Nacional da Verdade
CPC – Centro Popular de Cultura
CSC – Conselho Superior de Censura
DCDP – Divisão de Censura de Diversões Públicas
DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda
DNI – Departamento Nacional de Informações
DPF – Departamento de Polícia Federal
DSN – Doutrina de Segurança Nacional
EAD – Escola de Arte Dramática
Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes
ESG – Escola Superior de Guerra
FIC – Festival Internacional da Canção Popular
GTI – Grupo de Teatro Independente
INC – Instituto Nacional de Cinema
ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros
MCP – Movimento de Cultura Popular
SCDP – Serviço de Censura de Diversões Públicas
SNT – Serviço Nacional de Teatro
TAPA – Teatro de Arena de Porto Alegre
TBC – Teatro Brasileiro de Comédia
TCP – Teatro de Cultura Popular
TPE – Teatro Paulista do Estudante
UEE – União Estadual dos Estudantes
UNE – União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1 – Panorama cultural do Brasil na ditadura	18
1.1 Relação entre ditadura e cultura.....	18
1.2 A música e o cinema na ditadura	22
Capítulo 2 – Teatro em dois atos: antes e depois do golpe	31
2.1 Teatro brasileiro antes do golpe	32
2.2 Teatro brasileiro depois do golpe.....	40
2.3 Teatro no Rio Grande do Sul	50
Capítulo 3 – Censura ao teatro na ditadura e o caso do Rio Grande do Sul	57
3.1 Histórico da censura.....	57
3.2 Intervenções da censura ao teatro no Rio Grande do Sul	66
Considerações finais	89
Referências	92
Apêndice	97
Anexos	133

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como proposta realizar um levantamento das relações entre a censura e a ditadura civil-militar (1964-1985), com foco no caso do teatro, identificando os modos de atuação da censura e as justificativas utilizadas para embasar as proibições nos textos teatrais. Compreendendo o contexto cultural do período, adentramos na questão da censura ao teatro, tendo como estudo de caso o teatro censurado no estado do Rio Grande do Sul.

Pretendemos investigar as diferentes medidas de intervenção empregadas pela censura, que vão desde a restrição para determinadas faixas etárias até a mutilação do texto dramático com cortes impostos pelo censor. Para isso, vamos analisar parte do Fundo da Censura do Centro de Documentação e Pesquisa em Artes Cênicas Sônia Duro, composto por roteiros de peças teatrais e seus certificados de avaliação produzidos pelo órgão de censura das diversões públicas. Essa documentação refere-se à pedidos de autorização para encenação realizados por grupos teatrais sul-rio-grandenses e contém informações que nos permitem perceber quais eram os alvos da censura prévia ao teatro durante a ditadura.

Temos como objetivo central entender a atuação da censura prévia ao teatro durante a ditadura civil-militar através de documentos produzidos pelo órgão censor para peças requeridas por grupos teatrais do Rio Grande do Sul. Entre os objetivos específicos elencamos: a) identificar os mecanismos operados pela censura para intervir nos textos teatrais; b) analisar os argumentos utilizados pelos censores para embasarem suas decisões e justificarem a impropriedade de determinados textos; c) investigar os cortes aplicados aos textos, identificando seus objetivos.

Para desenvolver este trabalho utilizaremos como fontes de pesquisa documentos do “Espaço Sônia Duro”, situado no Teatro de Arena de Porto Alegre (TAPA) desde 1991 e composto de materiais relacionados à censura teatral no Rio Grande do Sul durante a ditadura militar. Segundo o site da Secretaria da Cultura, Turismo, Esporte e Lazer do Rio Grande do Sul¹, seu acervo contém mais de dois mil textos dramáticos, além de livros, matérias de jornais e críticas teatrais.

Dentro deste vasto acervo, nossa pesquisa foi direcionada ao Fundo da Censura, que é composto por centenas de pastas com documentos oriundos do Departamento de Polícia Federal (DPF). Dentro de cada pasta é possível encontrar textos de peças submetidos por grupos teatrais

¹ SEDACTEL. *Teatro de Arena*. Disponível em: <<https://sedactel.rs.gov.br/teatro-de-arena>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

sul rio-grandenses à apreciação da censura e seus respectivos certificados de avaliação, documentos produzidos pelo próprio órgão censor e seus agentes. Cada pasta é identificada com o sobrenome do dramaturgo a que se refere, mas não contém maiores informações catalográficas.

Inicialmente nosso objetivo era analisar apenas as peças que sofreram intervenções mais incisivas como os cortes de textos, ou receberam alguma instrução específica da censura. Contudo, para encontrar essas informações, seria necessário avaliar todas as pastas e seus documentos individualmente, pois não há qualquer informação prévia organizada a respeito dos certificados, não sendo possível identificar exatamente quais deles continham as intervenções que procurávamos. Desse modo, considerando que seria necessário passar por cada pasta de documentos, redefinimos os rumos da pesquisa. Passamos a considerar para fins de análise todos os certificados presentes, mesmo aqueles que não tivessem cortes de texto. Isso nos permitiu ampliar o olhar sobre outros métodos de intervenção censória, especialmente a restrição de faixa etária, que revelou-se, ao longo da pesquisa, ser um instrumento bastante significativo e que não deve ser menosprezado.

A partir de então, tendo como objetivo avaliar as pastas individualmente e considerar todos os certificados que continham, precisamos selecionar apenas uma amostragem do Fundo para viabilizar a pesquisa em pouco tempo, visto a grande quantidade de documentos. Optamos por trabalhar com aproximadamente $\frac{1}{3}$ do Fundo da Censura, seguindo a própria ordem alfabética com a qual está organizado, assim, nosso universo de fontes compreende as pastas dos autores cujos sobrenomes iniciam com a letra A até os autores com letra F presentes no arquivo, totalizando 184 autores contemplados. Dentre a documentação analisada constam 445 certificados emitidos pelo departamento de censura (sendo que os mais antigos datam de 1968 e o mais recentes de 1988²) e os roteiros das peças correspondentes à estes certificados que sofreram cortes.

Estabelecemos como primeira etapa da metodologia de trabalho com as fontes documentais, a elaboração de um pequeno sistema de catalogação das informações relevantes que elas continham para o desenvolvimento da pesquisa. Começamos então a produzir uma tabela³ com as informações dos certificados de censura, na qual destacamos: número de identificação, ano de produção do documento, nome da peça teatral solicitada e sua autoria,

² Na amostragem analisada não identificamos certificados para o período entre 1964 e 1968, mas é possível que se encontrem documentos com essa periodização no restante do Fundo. Em nossa análise, consideramos os documentos referentes ao intervalo entre 1985 e 1988 que, mesmo extrapolando os limites temporais formais da ditadura, representam uma continuidade da atuação da censura no período ditatorial.

³ A tabela completa está disponível no Apêndice.

nome do requerente e produtor da encenação, definição etária do público da peça, a existência de cortes quando determinados pelo censor e em quais páginas do texto se encontram, nome do chefe do serviço de censura que assina o certificado e, nos casos em que havia, a justificativa de impropriedade (um breve comentário do censor que justifica a classificação etária elevada). No caso de peças que continham cortes de texto partimos para os roteiros e identificamos os trechos proibidos pela censura. Tendo essas informações catalogadas, partimos para uma análise mais detalhada das categorias de intervenção identificadas: a restrição de faixa etária, por vezes acompanhada de uma justificativa, e os cortes direcionados aos textos.

Para realizar essa pesquisa partimos da compreensão da censura enquanto um importante mecanismo de controle ideológico que compôs o aparato repressivo da ditadura. A censura tinha como fundamento para sua atuação a Doutrina de Segurança Nacional (DSN), sob a qual se sustentou a ditadura civil-militar brasileira. Juntamente com a propaganda política, a censura foi essencial para construir uma determinada imagem da ditadura, impedindo e silenciando as manifestações contrárias.⁴ A censura necessária à ditadura se dava de forma legal, no caso da expressões artísticas, ou de forma ilegal no caso da imprensa.

Nos interessa compreender a censura como uma atividade que possuía um sentido e uma normatização baseados na DSN. A Doutrina foi um projeto estadunidense adaptado por militares e civis na América Latina, sendo utilizada como justificativa para impor sistemas de dominação e controle sociais. Segundo o estudo clássico de Maria Helena Moreira Alves⁵, a DSN, da maneira em que foi teoricamente formulada no caso brasileiro, possuía um pensamento complexo composto de distintas teorias, incluindo a teoria de revolução e subversão interna. Desse modo, o Estado era o defensor da nação contra a ameaça de insurgência dos “inimigos internos” que agiam pela “guerra psicológica”. De acordo com Alves, o caráter totalizador da Doutrina:

conduz a uma dinâmica de controle absoluto e à busca de absoluta segurança. Em nome do anticomunismo, a Doutrina de Segurança Nacional, com sua ênfase na segurança interna, leva inexoravelmente ao abuso do poder, a prisões arbitrárias, à tortura e à supressão de toda liberdade de expressão.⁶

Assim, a censura às expressões artísticas, incluindo o teatro, fez parte da Doutrina e se guiou por ela para embasar suas proibições, o que podemos perceber especialmente com a politização da censura de costumes.

⁴ BERG, Creuza. *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2002.

⁵ ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru: Edusc, 2005.

⁶ *Ibidem*, p. 32.

A censura prévia ao teatro no país teve início no período imperial e se manteve em atividade durante períodos democráticos e ditatoriais, sofrendo remodelações e adequações diante dos diferentes contextos político-sociais, até sua definitiva extinção com a Constituição de 1988. Em sua trajetória, a censura orientou-se pela preservação e garantia da moralidade e dos bons costumes na sociedade brasileira, inserindo também, quando lhe era conveniente, proibições de ordem política. A incorporação da censura política ocorreu especialmente em contextos de governos repressivos e autoritários, quando era essencial impedir a circulação de produções artísticas que contestassem a ordem vigente. É o caso da ditadura civil-militar, quando a censura foi instrumentalizada como parte do aparato repressivo e serviu para silenciar manifestações consideradas tanto imorais quanto subversivas e atentatórias à segurança nacional.

O principal dispositivo legal que orientou a atuação da censura à época da ditadura já estava estabelecido desde a década de 1940 e previa restrições baseadas na defesa da moralidade, na manutenção da ordem e dos interesses nacionais. No período anterior ao golpe, a censura às expressões artísticas era mais direcionada para questões de ordem moral, desse modo, tinha como principais alvos os palavrões, a nudez e as referências sexuais. A partir do golpe militar em 1964, a prática da censura foi ressignificada para suprir as novas demandas e passou por um processo de politização. Especialmente a partir do AI-5, em 1968, a censura de ordem política ganhou mais proeminência, vetando manifestações que questionassem ou desrespeitassem a ordem política e social. Além disso, a ditadura compreendia que as transgressões do campo moral eram parte da estratégia comunista para desmoralizar as instituições e dismantelar os princípios da sociedade brasileira, sendo assim uma tática subversiva. Portanto, durante a ditadura houve uma politização dos alvos da censura e o número de proibições cresceu significativamente em relação ao período anterior.

O teatro e as demais manifestações artísticas como a música e o cinema passavam, no momento anterior à instauração da ditadura, por um momento de intensa criatividade, apostando no experimentalismo, elevando o nível de qualidade e dando importantes passos para sua profissionalização. Nesse cenário de efervescência cultural, o teatro começava a estabelecer diálogos mais consistentes entre arte e política, defendendo uma perspectiva de artes cênicas que fosse comprometida com a realidade social. Portanto, assim que a ditadura se instaurou, o contexto cultural do país era extremamente rico e conseguiu se articular contra a nova ordem estabelecida, pautando o engajamento político, contestando o autoritarismo, o cerceamento das liberdades e as restrições cada vez profundas impostas pela censura. O teatro foi especialmente relevante nesse processo e por algumas de suas particularidades, como o fato de ser uma arte

de presença, despertou a atenção da ditadura. Através da censura, a ditadura tentava calar aquilo que considerava como imoralidades e subversões propagadas pelo meio teatral, mas também enfrentou a resistência do meio artístico.

Para desenvolver este trabalho, dialogamos com algumas autoras que realizaram estudos na área da censura ao teatro no Brasil, compreendendo o período da ditadura. Um exemplo são os trabalhos de Cristina Costa⁷, que utilizam o Arquivo Miroel Silveira, da Universidade de São Paulo, composto por documentos oriundos do Serviço de Censura do estado de São Paulo no período entre 1930 e 1970. Outro trabalho importante na área é a tese de Miliandre Garcia⁸, que explorou o Arquivo Nacional do Rio de Janeiro e de Brasília e nos forneceu valiosas contribuições para o desenvolvimento dessa pesquisa. Há ainda um número bastante expressivo de artigos a respeito do tema, que utilizamos ao longo do trabalho, em geral abordando episódios, grupos teatrais ou dramaturgos específicos e seu envolvimento com a censura.⁹

Os estudos a respeito da censura de diversões públicas, em que se inclui o teatro, é um tema de interesse relativamente recente, que ganhou destaque a partir da década de 1990. Foi nesse período que importantes arquivos públicos possibilitaram o acesso a fontes documentais a respeito da censura às artes (como o caso do Arquivo Miroel Silveira, por exemplo), provocando um aumento do número de trabalhos com esse direcionamento temático, que até então privilegiava a censura à imprensa.

A Comissão Nacional da Verdade (CNV), apesar de suas contribuições, não representou maiores avanços para o estudo da censura e do teatro no período da ditadura civil-militar. No segundo volume publicado da CNV¹⁰, com textos temáticos, é possível encontrar algumas informações a respeito do teatro, abordando como estudos de caso os acontecimentos da encenação da peça *Roda Viva*, da prisão do grupo estadunidense *Living Theatre* e da prisão do teatrólogo Augusto Boal, todos casos que abordaremos ao longo do trabalho.

Esse trabalho surgiu a partir do envolvimento com o meio teatral e do interesse pela temática das Ditaduras de Segurança Nacional do Cone Sul que vem se desenvolvendo desde antes da graduação. O primeiro contato com as fontes documentais que utilizamos nessa

⁷ COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006; e COSTA, Cristina. (Org). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

⁸ GARCIA, Miliandre. *"Ou vocês mudam ou acabam": teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*. 2008. 420 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

⁹ O aprofundamento das discussões historiográficas se dará ao longo dos capítulos.

¹⁰ BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Relatório da Comissão Nacional da Verdade. v. 2. Brasília: CNV, 2014. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_2_digital.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2018.

pesquisa foi justamente durante a participação numa montagem teatral TAPA, em 2016. A partir de então, com a curiosidade de entender melhor a relação entre cultura e ditadura e com a possibilidade de analisar fontes tão ricas, adentramos na temática da censura ao teatro.

O Fundo da Censura, apesar de ter livre acesso à qualquer pesquisador e visitante do Espaço Sônia Duro, ainda não foi objeto de estudo em investigações mais aprofundadas a respeito da censura ao teatro no Rio Grande do Sul. Assim, pretendemos dar uma contribuição inicial nesse sentido, de forma modesta e com as limitações de um trabalho de conclusão; não temos a pretensão de esgotar o tema mas esperamos que essa pesquisa, ao mostrar as possibilidades das fontes, gere outros questionamentos e motive novos trabalhos no campo da censura às artes na ditadura civil-militar.

Por fim, é importante ressaltar a relevância política de desenvolver pesquisas na área da censura às manifestações artísticas durante a ditadura, visto que muitas das justificativas que embasaram a atuação do mecanismo censório, lamentavelmente, reverberam ainda hoje. Recentemente vieram à tona casos de tentativas de censura à encenações teatrais, à performances e à exposições de artes visuais, buscando reprimir a livre manifestação artística e a abordagem de temas que, aos olhos reacionários, são atentatórios à moral e aos bons costumes. Felizmente já não há respaldo legal para tais ações, mas o caminho para construção de uma sociedade democrática e respeitosa para com a produção artística ainda precisa ser trilhado. Nesse sentido, acreditamos que o estudo deste passado de violência e repressão é um passo importante para que ele jamais se repita.

Em relação a distribuição dos conteúdos, este trabalho é composto de três capítulos. No primeiro capítulo trazemos algumas considerações a respeito da relação entre cultura e ditadura e seu projeto de modernização conservadora, além de levantar elementos a respeito da música e do cinema produzidos no período e sua relação com a censura. Acreditamos que é importante trazer um pouco do panorama cultural através de outras manifestações artísticas para melhor situarmos os acontecimentos na área do teatro. O segundo capítulo é dedicado inteiramente ao panorama teatral brasileiro, trazendo algumas reflexões a respeito do teatro antes do golpe, o teatro durante a ditadura e o teatro produzido no Rio Grande do Sul. Por fim, no último capítulo, nos dedicamos a traçar um breve histórico da censura prévia ao teatro no Brasil e analisar as fontes. Por conta dos objetivos traçados, o último capítulo terminou com mais páginas do que inicialmente planejado. Pretendíamos ainda realizar uma breve análise da figura do censor mas, devido aos limites de tempo para o desenvolvimento da pesquisa, abrimos mão desse último tópico. Na tabela de catalogação que realizamos dos certificados, constam os nomes dos censores que assinaram os documentos, infelizmente não foi possível abordar essas figuras

centrais na atividade censória. Outro elemento que os documentos permitem analisar são os grupos teatrais que atuaram no estado durante a ditadura. Por serem mais de oitenta grupos identificados, não conseguimos dar conta de todos. Contudo, esperamos que essas lacunas que surgiram ao longo da pesquisa possam inspirar trabalhos futuros com as fontes.

1 PANORAMA CULTURAL DO BRASIL NA DITADURA

A relação entre a ditadura civil-militar brasileira e a cultura foi caracterizada por conflitos e contradições. A ditadura desenvolveu um projeto de modernização conservadora que por um lado estimulava a produção artístico-cultural e foi capaz de desenvolver um mercado cultural, mas, por outro, impedia a plena liberdade de expressão. Ao longo deste primeiro capítulo pretendemos: 1) refletir a respeito desses conflitos; 2) trazer alguns elementos da produção musical e cinematográfica durante o período que nos ajudam a entender as contradições entre massificação e criação de um mercado cultural concomitante à existência do controle ideológico através da censura.

1.1 RELAÇÃO ENTRE DITADURA E CULTURA

Ao longo de seus vinte e um anos de duração, a ditadura civil-militar brasileira estabeleceu uma relação conflituosa com a cultura nacional. A cultura, enquanto uma área com forte potencial de semear e propagar ideias, é essencialmente um espaço de disputas, e por tal razão, foi muito visada pelo controle e repressão da ditadura. Era necessário conter as manifestações culturais e artísticas que pautassem a conscientização e mobilização contra o autoritarismo vigente, e nesse aspecto, a censura cumpriu papel essencial.

A censura e a perseguição a artistas foram mecanismos fundamentais para silenciar a cultura brasileira nesse período. Padrós¹¹ destaca, ao analisar a ditadura uruguaia, que a repressão cultural é uma política de grande importância para despolitizar setores da sociedade civil engajados contra o autoritarismo. Como apontado pelo autor, a liberdade é um elemento essencial para desenvolver a criticidade, e quando a liberdade é brutalmente proibida não há espaço para discussão e questionamento.

Em tantos anos obscuros de ditadura, e alguns anos mais em que vigorou a legislação censória, a cultura brasileira sofreu forte impacto do controle e do silenciamento. A violência foi imensa, e seus impactos, irreparáveis. Pretendemos, a seguir, trazer alguns elementos que permitam vislumbrar o cenário mais amplo da cultura no período ditatorial, marcada constantemente por políticas de Estado que visavam o cerceamento da liberdade, perseguição e repressão, dentre as quais figura com protagonismo a prática da censura.

¹¹ PADRÓS, Enrique Serra. *Como el Uruguay no hay...* Terror de Estado e Segurança Nacional. Uruguai (1968-1985): do Pachecato à Ditadura Civil-Militar. 2005. 876 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História UFRGS, Porto Alegre, 2005. p. 489.

A censura, para Napolitano¹², fez parte do tripé da repressão da ditadura, juntamente ao sistema de produção de informações e à vigilância e violência policial constantes. O autor aponta que esses três elementos incidiram na área cultural, e destaca três momentos de ações coercitivas e repressivas à cultura ao longo da ditadura: um primeiro período entre 1964-1968, em que o objetivo era quebrar o elo entre a cultura de esquerda e as massas; um segundo, entre 1969 e 1978, cujo objetivo era reprimir o caráter mobilizador que a cultura exercia na classe média; e por último, entre 1979 e 1985, período em que o foco era conter a dissolução da ordem moral e política em vigor.

O primeiro momento destacado, entre 1964-1968, foi especialmente marcante por suas singularidades. Este período do cenário cultural na ditadura foi caracterizado, em importante ensaio de Schwarz¹³, como de hegemonia da esquerda, ainda que com suas ambiguidades internas. Com o golpe de 1964 e a instalação da ditadura, a esquerda foi derrotada politicamente, contudo, permaneceu atuando de forma predominante na área cultural. O autor define essa situação paradoxal como uma anomalia, e aponta que foi o traço mais visível da cultura brasileira nos primeiros anos pós-golpe. Essa contradição, de uma ditadura repressiva que, no entanto, permite relativa liberdade cultural à esquerda, é um elemento inclusive mobilizado pela direita para sustentar o mito da “ditabranda”.¹⁴

Essa hegemonia cultural, no entanto, precisa ser caracterizada. A ditadura permitiu que as produções culturais e artísticas com viés de esquerda continuassem circulando, desde que restritas ao seu círculo cultural fechado, composto essencialmente pela classe média. Os produtores dessa cultura eram intelectuais e estudantes, e o resultado de suas criações deveria se voltar exclusivamente para seu próprio grupo social. Por outro lado, aquelas produções culturais de esquerda que visassem expandir seu alcance e atingir as massas populares, eram vetadas, como podemos observar com o fechamento do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)¹⁵, do Movimento de Cultura Popular (MCP)¹⁶ de Recife e do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB).

¹² NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 92.

¹³ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. cap. 7, p. 70-111.

¹⁴ NAPOLITANO, op. cit., p. 90.

¹⁵ O CPC da UNE será abordado no próximo capítulo.

¹⁶ O MCP foi uma iniciativa sem fins lucrativos que reuniu estudantes, artistas e intelectuais, com o apoio da prefeitura de Recife (na época governada por Miguel Arraes), cujo objetivo era promover a educação e a cultura popular. Através de ações educativas, buscava despertar consciência crítica nos trabalhadores para que estes participassem ativamente da vida política do país. Um de seus importantes fundadores e colaboradores foi o pedagogo Paulo Freire, que com seu método de alfabetização contribuiu enormemente com o projeto, atingindo milhares de alunos. O MCP possuía um grupo de teatro próprio, chamado Teatro de Cultura Popular (TCP), que

Esses três núcleos eram parte de uma cultura crítica que vinha se desenvolvendo no país a partir da década de 1950 e desempenharam um papel essencial para a cultura de esquerda no Brasil, estando diretamente conectados com as massas da população. Com a chegada da ditadura esses movimentos foram sumariamente encerrados, acabando com um período de efervescência e florescimento cultural.

Portanto, nos seus primeiros anos, a ditadura adotou a postura de romper o laço das manifestações culturais com teor de esquerda e o público popular. A hegemonia cultural de esquerda era permitida somente dentro de seu próprio circuito de público classe média. No entanto, em 1968, até mesmo esse grupo restrito foi considerado uma ameaça política perigosa. A partir de então a postura da ditadura foi de derrotar a esquerda também no âmbito cultural, direcionando sua força contra os artistas, através de uma prática censória mais incisiva e da repressão truculenta.

O ano de 1968 foi o ponto chave em que se encerrou este primeiro período cultural. Os militares tinham a compreensão de que, naquele momento, a arte de esquerda possuía um forte caráter mobilizador entre seu público, especialmente estudantes de classe média, pois “incentivaria a passagem da ‘guerra psicológica’ para a ‘guerra revolucionária’, limite da tolerância conforme os manuais da Doutrina de Segurança Nacional”.¹⁷ Até o momento, a produção artístico-cultural havia se desenvolvido sem grandes abalos, mas a partir da promulgação do Ato Institucional nº 5¹⁸, em dezembro de 1968, a repressão recrudescceu. Artistas, assim como outros segmentos sociais, foram perseguidos, torturados e exilados, suprimindo a agitação política da cultura nos anos iniciais da ditadura.

É importante considerar que a vida cultural no momento pós AI-5 foi caracterizada por uma série de ambiguidades. Se por um lado o controle cultural aumentou significativamente, por outro, desenvolveu-se uma massificação dos produtos culturais e o próprio Estado autoritário teve maneiras de incidir com fomentos e incentivos na cultura do país. Isso foi

tinha um repertório e linguagem teatral próximos do público popular e encenava suas obras em sindicatos, bairros periféricos e comícios políticos.

¹⁷ NAPOLITANO, op. cit., p. 97

¹⁸ O texto do Ato Institucional nº 5 faz breve menção à atos subversivos do setor cultural: “CONSIDERANDO, no entanto, que atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais, comprovam que os instrumentos jurídicos, que a Revolução vitoriosa outorgou à Nação para sua defesa, desenvolvimento e bem-estar de seu povo, estão servindo de meios para combatê-la e destruí-la;”. In: BRASIL. *Ato Institucional nº 5*, de 13 de dezembro de 1968. Brasília, DF: Presidência da República, 1968. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm>. Acesso em: 1 dez. 2018

possível graças a uma política de modernização conservadora empreendida pela ditadura, que incentivava o capital privado e também atuava através do Estado.¹⁹

Essa modernização conservadora e autoritária foi promovida pelo “desenvolvimento econômico, gerador de grande concentração de riquezas, à custa do arrocho salarial e do cerceamento das liberdades democráticas.”²⁰ A consequência da modernização no campo artístico foi que, especialmente na década de 1970, o consumo cultural ganhou uma dimensão industrial e massiva²¹, acompanhando o crescimento econômico do país, e consolidou-se uma lógica de mercado para a cultura. A repressão à cultura questionadora da ordem e um mercado cultural em franco desenvolvimento coexistiram ao longo desse período. Ridenti considera que “uma indústria cultural digna desse nome floresceu sob a ditadura. Com um braço, o regime incentivava a cultura e sua indústria, buscando a ampliação do mercado para produtos nacionais, censurando-as com o outro, temeroso da ‘subversão’.”²²

A televisão, a rádio, as editoras e o teatro passaram a fazer parte de uma indústria que produzia em larga escala, com incentivos estatais e com forte investimento da iniciativa privada. A arte engajada²³, mesmo com todos os ataques da repressão, sobrevivia e conseguia inserir-se nesse circuito cultural massificado, convivendo com outras produções não politizadas. Para Napolitano, a arte de esquerda, inclusive, “reestruturou o próprio mercado, entrando no coração da indústria cultural”.²⁴ No entanto, mesmo quando adentraram o mercado, essas manifestações que estimulavam o questionamento da ordem não deixaram de sofrer com a censura.

Ao mesmo tempo em que censurava e perseguia artistas, a ditadura não deixava de criar meios de apoio para o desenvolvimento da cultura nacional. Esse apoio se explica principalmente porque a ditadura teve uma postura de defesa do nacionalismo em alguns setores como a cultura, que é estratégica por fomentar uma espécie de integração da nação, além disso alguns órgãos da área cultural eram chefiados por pessoas ligadas às artes e à intelectualidade, que defendiam o direcionamento de recursos para o setor.²⁵

¹⁹ RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília. (Orgs.). *O Brasil Republicano*, v. 4, *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 155.

²⁰ RIDENTI, Marcelo. Censura, repressão e modernização cultural no tempo da ditadura. *aParte XXI*, São Paulo, n. 6, 2013. p. 122.

²¹ NAPOLITANO, op. cit., p. 157.

²² RIDENTI, op. cit., p. 122.

²³ Entendemos por arte engajada e teatro engajado no contexto da ditadura civil-militar brasileira as manifestações artísticas, de variadas concepções estéticas, que denunciavam e protestavam contra a situação político-social do país.

²⁴ NAPOLITANO, op. cit., p. 158.

²⁵ *Ibidem*, p. 177.

A existência simultânea de um esquema repressivo e de incentivos da própria ditadura às produções artísticas nacionais foi um traço marcante do período e importante de ser considerado para uma análise mais complexa da relação entre ditadura e cultura. A seguir, trazemos algumas considerações a respeito da música e do cinema produzidos no país ao longo da ditadura civil-militar e sua relação com a censura.

1.2 A MÚSICA E O CINEMA NA DITADURA

Desde a década de 1950 as expressões artísticas passavam por um processo de agitação cultural e criatividade. Finalmente nos anos 1960 esse desenvolvimento atinge seu ápice, para então ser brutalmente tolhido pelo controle cultural da ditadura. Apesar de todos os mecanismos de repressão empregados pela ordem autoritária vigente, as expressões artísticas encontram meios de resistir e espalhar sua mensagem politicamente engajada, questionadora e crítica da repressão. A seguir, pretendemos elencar alguns aspectos importantes da música e do cinema no período, para compreender melhor o cenário cultural da ditadura nas chamadas artes de espetáculo, e então, adentrarmos com mais detalhes na temática de nosso estudo, o teatro, no próximo capítulo.

Começamos pela música, que passava por uma grande renovação. O período era marcado por várias vertentes musicais, desde as canções de protesto, ao tropicalismo e à jovem guarda, que disputavam os maiores festivais do país, aclamados ou vaiados por um público em plena expansão, acompanhando o movimento de massificação da indústria cultural. Foram muitos os artistas que ousaram erguer a voz, mesmo com as fortes tentativas de silenciamento da ditadura, e construíram um rico cenário de protesto e contestação na cena musical. A importância da música nesse período é enorme e precisamos considerar que:

[...] a música popular brasileira ao longo de todos esses anos fez muito mais do que entreter ou embalar o cotidiano dos brasileiros. As músicas estiveram enraizadas em cada conflito, em cada tensão social, em cada momento histórico, cantadas nas ruas, assoviadas nas praças, sussurradas nas catacumbas, publicadas em jornais da resistência. “Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores” virou hino da geração de 1968. Tanto o título da canção “Apesar de você” quanto seu verso “Amanhã será outro dia” aparecem gravados em faixas empunhadas em passeatas no início dos anos 1970.²⁶

A década de 1960 ficou conhecida como a era dos festivais. Esses espetáculos competitivos, promovidos por emissoras de rádio e televisão, recebiam intérpretes,

²⁶ MEMÓRIAS DA DITADURA. Música no Brasil da ditadura. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/musica/index.html>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

instrumentistas e compositores para disputar com suas canções diante de um júri. Foram responsáveis pela consolidação do gênero MPB e por revelar importantes artistas para o grande público, como Elis Regina, Milton Nascimento, Gal Costa, entre tantos outros que a partir de então se consagraram na música brasileira.

Dentre os festivais realizados nos anos sessenta, destacamos três principais. O Festival Nacional de Música Popular Brasileira, realizado pela TV Excelsior, que inaugurou esse modelo de evento musical e teve duas edições. A primeira, em 1965, contou com mais de mil canções inscritas e teve como vencedora *Arrastão*, composta por Edu Lobo e Vinicius de Moraes e interpretada por Elis Regina. A segunda edição, em 1966, ocorreu num momento em que a emissora estava em declínio, tendo repercussão muito menor.

A partir de então despontaram os festivais da TV Record, que ao longo de suas quatro edições colaborou com a consolidação do tropicalismo e das canções de protesto. As duas primeiras edições, em 1966 e 1967, foram consideradas revolucionárias — por consolidarem os gêneros de canção de protesto e tropicalismo, superarem o conflito do uso da guitarra elétrica e pautarem a importância de todos os elementos que formam uma canção, desde a letra até a interpretação. Especialmente o festival de 1967 é tido como o mais importante do período, nessa edição a grande vencedora foi *Ponteio*, seguida de *Domingo no Parque*, *Roda viva* e *Alegria*, *Alegria*²⁷, revelando o que futuramente seria o tropicalismo. O festival ainda teve edições em 1968 e 1969.

Por último, destacamos o Festival Internacional da Canção Popular (FIC), realizado na primeira edição pela TV Rio e em todas as seguintes pela TV Globo, totalizando sete festivais. O FIC só começou a ganhar maior notoriedade a partir de 1968, nele foram apresentadas músicas como *É proibido proibir* e *Pra não dizer que não falei de flores*. Sua última edição em 1972 foi marcada por problemas com a ditadura. O júri desta edição era presidido por Nara Leão, que recentemente havia dado entrevista ao Jornal do Brasil e desagradado aos militares com seus posicionamentos, que então exigem que a cantora seja retirada do cargo. Assim, o diretor do festival, Solano Ribeiro de Faria, substituiu Nara e o júri inteiro por estrangeiros, o que gerou indignação dos jurados brasileiros. No dia da final do festival, Roberto Freire, um dos antigos jurados, subiu ao palco para ler um manifesto²⁸ escrito pelo júri brasileiro,

²⁷ A música *Ponteio* têm autoria de Edu Lobo e Capinan e foi interpretada por Edu Lobo e Marília Medalha; *Domingo no parque* foi escrita por Gilberto Gil e interpretada por Gil e Os Mutantes; *Roda viva* foi composta por Chico Buarque e interpretada pelo próprio autor e pelo grupo MPB-4; *Alegria, alegria* têm autoria de Caetano Veloso e foi interpretada pelo compositor e pelo grupo Beat Boys.

²⁸ Texto do manifesto em: MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais — uma parábola*. São Paulo: Editora34, 2003.

denunciando sua dissolução, mas foi violentamente retirado por seguranças da Globo. Essa edição encerra a era dos grandes festivais, mas estes seguem acontecendo pelo país, especialmente promovidos por universitários.

É a partir da segunda metade dos anos 1960 e fortemente influenciado pelos festivais da canção que surge o termo MPB para designar a Música Popular Brasileira. Nesse contexto começam a aparecer canções que não se adequam a nenhum gênero estabelecido, mas dialogam com vários deles, misturando elementos de bossa nova, samba, músicas de protestos e muitas outras possibilidades. Napolitano afirma que “a sigla MPB se tornava quase um conceito estético e, sobretudo, político, traduzindo uma música engajada, com letra sofisticada, de “bom nível” e, de preferência, inspirada nos gêneros mais populares [...]”.²⁹

Há um período entre fins da década de 1960 e início dos anos 1970 em que diversos artistas da nascente MPB são obrigados a partir para o exílio, devido à perseguição política e às dificuldades de trabalho que enfrentavam diante da repressão. No seu retorno ao Brasil, o cenário musical volta a fervilhar e produzir uma ofensiva cultural contra a ditadura. Desde então a MPB vai ganhando cada vez mais destaque, amplia seu público para além da classe média, movimentando o mercado fonográfico e de espetáculos.

Além da MPB, esse período teve muitos outros movimentos protagonistas no cenário musical. Mais do que gêneros musicais, bossa nova, jovem guarda, música de protesto e tropicalismo eram movimentos. A música compunha a trilha sonora de um estilo de vida, acompanhado de determinados conceitos de moda, estética e comportamento. Entre o público seguidor de cada movimento desenhavam os embates e disputas, presentes com muita força nos festivais de música.

Dentre esses movimentos, é importante trazer, brevemente, alguns aspectos do tropicalismo, visto que ele agregou também criações no âmbito teatral que nos interessam para os objetivos deste trabalho. O movimento iniciado nos anos 1967-1968 teve maior destaque na música, mas também atuou no teatro, nas artes plásticas e no cinema. Fortemente influenciado pela contracultura, realizou experimentações estéticas, mesclando elementos arcaicos e modernos, estrangeiros e nacionais, rompia com estruturas anteriores e inaugurava novas possibilidades culturais.

O tropicalismo adotava os princípios da antropofagia do modernista Oswald de Andrade, que tinha como objetivo deglutir valores culturais estrangeiros, misturando com elementos da cultura brasileira, e assim gerar um novo produto. O movimento tropicalista,

²⁹ NAPOLITANO, op. cit., p. 162.

misturando diversos elementos musicais consegue, num processo antropofágico, gerar resultados originais e desafiadores. Talvez o símbolo desse processo seja a incorporação da guitarra elétrica nas composições musicais, que era fortemente criticada pela vertente nacional-popular como imperialista.

A síntese do movimento se manifesta através do álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*, lançado em 1968. O disco era uma construção coletiva dos artistas Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão, Gal Costa, Os Mutantes, Tom Zé, o maestro Rogério Duprat e os poetas Capinam e Torquato Neto. Além de introduzir a guitarra elétrica, o álbum questiona o rígido modelo das músicas de protesto, mas não deixa de apresentar crítica à ditadura, especialmente com a faixa *Lindonéia*, interpretada por Nara Leão. A irreverência da Tropicália, no entanto, durou pouco tempo. Com a prisão de Gil e Caetano dias antes do AI-5 e seu posterior exílio na Europa, o movimento praticamente desaparece, embora sua influência continue impactando as produções culturais.

O novo mercado cultural inaugurado com a modernização conservadora foi importante para aumentar significativamente o alcance da música na sociedade brasileira. Com mais facilidade que outras manifestações culturais, ela consegue se inserir no cotidiano da população atingindo um público massivo através do rádio e da televisão, popularizados nesse período. Pela amplitude do público e pelo impacto que poderia causar, a música foi muito visada pelo controle do Estado, sofrendo com a vigilância dos órgãos de segurança, a censura e a repressão a seus artistas, sempre sob suspeição.

O trâmite da censura musical estipulava que, primeiramente, o compositor ou gravadora enviasse a letra da canção aos órgãos responsáveis, que então era avaliada pelos censores. Os ataques da censura à música compartilhavam de várias similaridades com as artes cênicas, como veremos detalhadamente no próximo capítulo. Em geral os cortes das canções eram justificados como preservação da moralidade e bons costumes da sociedade brasileira, tendo como alvos todas as temáticas que fossem consideradas como comportamento desviante do padrão, por exemplo, as menções ao uso de drogas, à homossexualidade e ao divórcio.

Um dos gêneros fortemente afetado com a censura de ordem moral foi a música considerada brega, ou cafona, de artistas como Odair José, Waldick Soriano e Agnaldo Timóteo, que ocupavam as rádios e o dia a dia dos brasileiros e se tornaram alvos constantes de proibições. A canção *Para de Tomar a Pílula*, do campeão de vetos da censura Odair José, foi proibida de ser tocada nas rádios brasileiras, por exemplo. Mas as músicas bregas também eram enquadradas pela censura com justificativas políticas, como no caso da canção *Treze Anos*, de

Luiz Ayrão, lançada em 1977 e vetada porque poderia ser entendida como uma crítica aos treze anos de ditadura militar.³⁰

Diante do olhar implacável da censura, artistas da área musical precisaram desenvolver estratégias específicas para escapar dos cortes, entre elas:

O uso de figuras de linguagem, metáforas, invenção de palavras, inserção de barulhos como buzinas, batidas de carros, dentre outros, ou a supressão total da melodia no momento em que deveria aparecer a frase ou palavra censurada eram largamente utilizados por aqueles que estavam preocupados em transmitir sua mensagem para o público, mesmo de forma sutil.³¹

A censura também se justificava, por vezes, com uma função de garantia de determinado padrão de qualidade musical, vetando canções com erros gramaticais, por exemplo, o que também era uma justificativa empregada em textos teatrais. Além de justificar sua ação pelo argumento da moralidade, a censura atuou com finalidade política, coibindo composições que contestassem a ditadura. Assim como no teatro, essa censura de ordem política era mais dissimulada e dialogava com outros órgãos repressivos.

As turmas de censores que analisavam as composições musicais mantinham contato com o DOPS, intercambiando informações de artistas considerados subversivos. Aqueles que tinham suas letras muito atacadas pela censura, eram especialmente monitorados pelo DOPS, que inclusive enviava relatórios à Divisão de Censura.³² Mais do que as próprias letras das músicas, as performances em espetáculos, as declarações públicas dos artistas e o meio social em que circulavam, também eram policiados, gerando um clima constante de suspeição.³³

O cinema brasileiro, assim como a música, foi fortemente impactado pela ditadura, instaurada justamente num momento em que ele passava por uma fase de profunda criatividade. Enfrentou, igualmente, o cenário cultural de modernização conservadora, que por um lado controlava as produções tendo como principal instrumento a censura e, por outro, oferecia apoio estatal para determinadas produções cinematográficas. Apesar do contexto de autoritarismo, o cinema da época encontrou meios de persistir, com qualidade técnica e sem abrir mão da criticidade. Como podemos constatar com a lista de “*100 Melhores Filmes Brasileiros*”³⁴ da

³⁰ Para mais informações conferir: ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não: Música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

³¹ CAROCHA, Maika. A censura musical durante o regime militar. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 44, 2006. p. 193.

³² CAROCHA, op. cit., p. 201.

³³ NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 47, São Paulo, 2004.

³⁴ ABRACCINE. *Abraccine lança '100 melhores filmes brasileiros' no Festival de Gramado*. Disponível em: <<https://abraccine.org/2016/09/04/abraccine-lanca-100-melhores-filmes-brasileiros-no-festival-de-gramado/>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) realizada em 2016, sete dentre os dez primeiros colocados são filmes produzidos durante a ditadura.

Da mesma maneira que as artes cênicas, o cinema vinha se transformando desde a década de 1950, com o surgimento de novas linguagens e possibilidades, em 1952, por exemplo, foi realizado o 1º Congresso Paulista de Cinema Brasileiro, que buscou alternativas para o cinema nacional, com o intuito de afastá-lo do modelo estadunidense. Propunha-se um cinema com apelo popular, que fizesse uso de elementos da cultura brasileira e dialogasse com questões relevantes do país. Esse processo de inovação aflorou com mais intensidade nos anos 1960 mas foi prontamente abalado pelo controle cultural.

Apesar desses esforços iniciais nos anos 1950, o cinema ainda se mantinha com características tradicionais, como a estrutura narrativa linear e movimentos de câmera que não apresentavam nada além do convencional. Entre as temáticas abordadas, a pobreza do meio urbano ganhava destaque. Propondo uma abordagem que retratasse a realidade social brasileira de forma mais inovadora esteticamente, surge o Cinema Novo nos anos 1960.

Esse movimento da cinematografia contou com a participação de cineastas já reconhecidos como Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos, e deu notoriedade aos iniciantes Glauber Rocha, Arnaldo Jabor e Carlos Diegues, dentre outros. Entre as produções do Cinema Novo destacam-se filmes como *Vidas Secas* (1963), *Os Fuzis* (1964), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967). Suas lentes se voltavam para temáticas como a vida nordestina e o os habitantes do meio rural, seguindo a perspectiva da época de que uma possível revolução brasileira iniciaria pelas forças camponesas. Também abordavam o meio urbano, em particular as favelas cariocas e assim perturbavam um público acostumado com produções de Hollywood. O que queriam esses cineastas, de acordo com Glauber Rocha:

Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos fazer filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural.³⁵

E acrescenta ainda que “onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo”.³⁶

³⁵ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981. p. 17.

³⁶ *Ibidem*, p. 32.

Quando ocorre o golpe em 1964, o Cinema Novo, que vivia sua fase mais profícua, ganhando destaque no circuito internacional de festivais e premiações³⁷, passa por adaptações. Os cineastas se dedicam então a compreender a violência política e a função desempenhada pelos intelectuais nesse novo cenário. Ainda ao longo da ditadura surgem outros movimentos como o cinema marginal — contracultural e transgressor que utilizava uma linguagem humorística e grotesca — e a pornochanchada — que explorava fortemente o erotismo e era mal vista tanto pela censura quanto pelos cineastas de esquerda, mas que foi responsável por levar milhões de brasileiros dos setores populares aos cinemas para assistir uma produção nacional.

Os anos iniciais da ditadura logo após o golpe não acarretam mudanças tão significativas na censura cinematográfica, que já era prevista pelo dispositivo legal de 1946, mas as mudanças ocorrem paulatinamente com o avançar da ditadura. A mudança principal é a incidência dos cortes que, se antes ocorriam esporadicamente, no novo contexto repressivo, se tornam regra. A atuação da censura ao cinema seguia a mesma tendência das demais manifestações artísticas, começando com a maior aplicação da censura com justificativa de defesa da moral e dos bons costumes, “concentrando-se em palavrões, cenas ‘picantes’ e figurinos considerados ousados para os padrões morais vigentes”.³⁸ Com o passar dos anos e o recrudescimento da repressão ocorre um aumento da censura de ordem política e “termos como ‘subversão’, ‘ditadura’, ‘governo popular’, ‘revolução’ passam a figurar nas análises dos censores”.³⁹

Diante do olhar atento da censura, os cineastas precisaram desenvolver estratégias para driblar a censura e, por vezes, negociar com os censores. Alguns dos caminhos encontrados são bastante parecidos com os do meio teatral, como veremos de forma mais detalhada adiante. Dentre as artimanhas utilizadas estavam o uso de metáforas e alegorias, a criação de “iscas” que eram “cenas atraentes às tesouras mas com pouca ou nenhuma importância no roteiro. Estas eram as cenas oferecidas aos censores na negociação dos cortes”⁴⁰ e o uso de temáticas históricas que permitissem relação com o contexto autoritário. Esse último mecanismo, em particular, conseguia driblar a censura com bastante eficiência, que muitas vezes não

³⁷ *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, conquistou o prêmio OCIC em 1962; *Barravento*, de Glauber Rocha, venceu o Festival de Karlovy Vary em 1962; *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, venceu o Urso de Prata no Festival de Berlim; *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, foi indicado à Palma de Ouro do Festival de Cannes em 1964.

³⁸ PINTO, Leonor Souza. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. p. 6. Disponível em: < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >. Acesso em: 1 dez. 2018.

³⁹ *Ibidem*, p. 8.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 13.

relacionava o conteúdo com a situação atual que se pretendia criticar, e ainda enxergava essas produções com bons olhos por terem um potencial educativo.⁴¹

Ao mesmo tempo em que a censura incidia com mais intensidade, a ditadura apostava na criação de órgãos fomentadores e financiadores de produções cinematográficas. Essa contradição, reflexo do processo de modernização conservadora num Estado autoritário, é explicada por Leonor Pinto como parte de uma estratégia de política externa utilizada pelos militares.⁴² Enquanto diversas produções nacionais eram censuradas no Brasil, recebiam autorização para serem exibidas no exterior, numa tentativa de difusão de uma imagem positivada do Brasil no cenário internacional através do cinema.

O cinema brasileiro, internacionalmente reconhecido e prestigiado, partia para os circuitos estrangeiros e conferia um aspecto de normalidade à situação do país. Para ser exibido no exterior, os filmes precisavam da certificação de “Boa Qualidade” e de “Livre para Exportação”; garantindo esses carimbos poderia tentar sua carreira internacional, o que era muito importante no aspecto financeiro pois assegurava o retorno do investimento na produção.

Dentro da perspectiva de apoio estatal situam-se a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) e da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). O INC surgiu em 1966 e era responsável por diversas funções como regulamentar a produção, distribuição e exibição de filmes nacionais, financiar festivais nacionais e determinar se uma produção poderia participar de festivais internacionais. O órgão se torna esvaziado em 1969 com a criação da Embrafilme, que exercia muitas tarefas similares e assumia participação na produção e distribuição do cinema brasileiro.

A atuação da Embrafilme possibilitou que na segunda metade da década de 1970 o cinema brasileiro começasse a atingir um público bastante amplo, ganhando reconhecimento popular sem perder o prestígio da crítica. Nesse momento ocorreu uma combinação de elementos do cinema “industrial”, com alta qualidade técnica, e do cinema “de autor”, que propunha uma linguagem mais próxima do artesanal. Essa experiência levou os espectadores às salas de cinema, como podemos constatar, por exemplo, com um filme referência do período *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), do diretor Bruno Barreto, que até 2010 se manteve como o recordista de público no cinema brasileiro.

Por fim, é importante destacar que, mesmo iniciado o processo de abertura política em fins da década de 1970, isso não significou o fim da censura, nem mesmo seu esmorecimento.

⁴¹ NAPOLITANO, 2014, p. 173.

⁴² PINTO, op. cit., p. 12.

Desse momento até sua definitiva extinção com a promulgação da Constituição de 1988, a censura ao cinema alterou seu foco mas não deixou de agir. Para as exhibições nas salas de cinema, a censura se tornou um pouco mais moderada, mas sua atenção voltou-se para a televisão, que agregava um público muito maior. Os filmes exibidos na televisão sofriam proibições mais incisivas, quando não eram totalmente vetados, e podiam receber tantos cortes que se tornavam incompreensíveis ou descaracterizados, ou então eram autorizados somente para horários tardios.⁴³

Através dos exemplos da música e do cinema tentamos apontar a complexa relação da ditadura com o meio cultural que possibilitou a formação e expansão de um mercado de consumo cultural e por vezes ofereceu apoio estatal às produções artísticas. Contudo, o controle e patrulhamento da censura esteve sempre presente, afetando drasticamente a criatividade e a liberdade de expressão.

⁴³ PINTO, op. cit. p. 14.

2 TEATRO EM DOIS ATOS: ANTES E DEPOIS DO GOLPE

Partimos agora para uma análise centrada no panorama do teatro brasileiro antes do golpe e durante a ditadura, buscando destacar seus movimentos estéticos e ideológicos, bem como alguns grupos, personalidades e espetáculos relevantes para compreender o complexo mosaico cultural do período. No momento do golpe militar em 1964, o teatro brasileiro passava por profundas transformações e coexistiam diversas tendências e concepções do fazer teatral. Assim que a ditadura se instalou o fluxo de desenvolvimento que ocorria nas artes cênicas foi abalado, processo que se intensificou paulatinamente, sendo os vinte e um anos de autoritarismo subsequentes marcados no teatro pela censura, repressão e pelas tentativas de resistência a esse quadro.

Ao mesmo tempo em que a ditadura mobilizava estes mecanismos de violência para mutilar obras teatrais e perseguir artistas, o teatro brasileiro encontrou um de seus momentos mais fecundos. Como bem destacou o teatrólogo Yan Michalski, “poucas vezes surgiram, em 20 anos, tantas obras inspiradas, tantos generosos impulsos de renovação, tantas corajosas decisões de dizer não — e é quase sempre dizendo ‘não’ que o teatro costuma alçar o seu voo mais alto”.⁴⁴

Isso não significa dizer, de modo algum, que a censura e a repressão foram instrumentos positivos para a criação artística — o próprio autor menciona que há um inegável empobrecimento teatral devido às prisões, às torturas e aos exílios de profissionais, além da mutilação de textos realizada pelos cortes censores.⁴⁵ Mas, ainda que diante do contexto político repressivo, o meio artístico e teatral encontrou maneiras de criar e se manifestar. Acreditamos que um elemento bastante significativo para se pensar a censura e seu impacto na vida cultural brasileira é o fato de que o empobrecimento promovido por ela não é sequer mensurável, pois não é possível dimensionar quais avanços o teatro poderia ter atingido caso tantas iniciativas não tivessem sido sufocadas. Reconhecer essa complexidade que engloba, concomitante e paradoxalmente, violência por parte da ditadura e criatividade como resposta do meio artístico, é essencial para entendermos o panorama do teatro à época da ditadura.

⁴⁴ MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 8.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 8.

2.1 TEATRO BRASILEIRO ANTES DO GOLPE

O teatro concebido nos anos de ditadura civil-militar é fruto de um processo de renovação da produção cultural brasileira que podemos remontar desde as décadas anteriores. Até os anos 1930 o teatro realizado no Brasil era marcado pela imobilidade, não permitia nenhuma inovação e figurava como um simples divertimento do público, sem ambição de abordar qualquer temática para além da comodidade do espectador.⁴⁶

Nesse momento o teatro de revista, gênero surgido no século XIX e caracterizado por abordar sátiras políticas e comédias de costumes, comandava as produções teatrais do país. Esse gênero era considerado bastante carente no sentido artístico e estético, pois não tinha grandes preocupações com o trabalho do ator/atriz, a figura do diretor numa produção era raríssima, e as construções tendiam a ser um tanto mecânicas.⁴⁷ Contudo, o teatro de revista continha um forte apelo popular, tanto pelas temáticas da vida cotidiana que tratava quanto pelo ritmo cênico utilizado, bastante rápido, com as cenas encadeando-se sucessivamente. Entretanto, com o passar do tempo, o teatro de revista “começa a apelar fortemente para o escracho, para o nu explícito, em detrimento de um de seus alicerces: a comicidade, e, assim, entra em um período de decadência, praticamente desaparecendo na década de 1960.”⁴⁸

O contexto das artes cênicas começa a mudar na década de 1940. A peça *Vestido de Noiva*, escrita por Nelson Rodrigues, com direção de Zbigniew Ziembinski, e realizada pelo grupo Os Comediantes em 1943, é tida como um marco nesse processo e inaugura o teatro modernista no Brasil, acompanhando a tendência que já se desenhava em outras manifestações artísticas. O grupo teatral Comediantes surgiu no Rio de Janeiro como uma alternativa à dramaturgia engessada que dominava o país. Nesta encenação, apostaram em uma linguagem dos personagens que fosse mais próxima do natural, numa estrutura dramática não linear e em novos usos da iluminação cênica, elementos que fizeram com que *Vestido de Noiva* se caracterizasse como teatro modernista.⁴⁹

Ainda nos anos 1940 surgem outras importantes companhias para a renovação do teatro nacional. Costuma-se dividir estes grupos em quatro eixos temáticos do teatro moderno: o primeiro eixo inclui o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a Escola de Arte Dramática

⁴⁶ Ibidem, p. 10.

⁴⁷ Ibidem, p. 10.

⁴⁸ TEATRO de Revista. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo614/teatro-de-revista>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

⁴⁹ MICHALSKI, op. cit., p. 11.

(EAD), o segundo eixo compreende o Teatro de Arena, o terceiro engloba o CPC da UNE e o Grupo Opinião e, finalmente, no último eixo temos o Teatro Oficina.

O TBC foi fundado em São Paulo em 1948 e teve grande relevância na expansão do mercado de trabalho do teatro e no estímulo ao profissionalismo no meio teatral, além de que “impôs padrões de bom acabamento artesanal e interpretativo até então inéditos nos palcos nacionais; [...] conquistou novas plateias e garantiu ao teatro surpreendentes espaços de divulgação [...] na imprensa”.⁵⁰ Foi uma importante iniciativa na renovação estética e nos procedimentos cênicos no Brasil. A EAD também tinha o intuito de ofertar condições para a profissionalização do teatro, num período em que a profissão de ator não era regulamentada.

Mesmo reconhecendo os méritos dessas iniciativas em profissionalizar o ramo teatral no Brasil, não podemos deixar de lado seu padrão empresarial e a falta de conexão com a realidade do país. O TBC, investindo em trazer diretores estrangeiros para suas produções, conseguiu realizar um teatro cosmopolita e de qualidade, mas cujo público restringia-se à alta burguesia paulista, sem qualquer interesse em descortinar a conjuntura brasileira e realizar uma dramaturgia com caráter nacional. O TBC começou a despertar para essa temática somente no final de sua história, que encerrou em 1964 por motivações econômicas.

Entretanto, outros grupos surgiram com o intuito de construir um teatro mais conectado à realidade nacional, especialmente a partir dos anos 1950, em que fervilhava um sentimento eufórico de nacionalismo. Michalski considera que “este clima que se respirava na época tornou vulnerável o caráter cosmopolita e alienado dos problemas políticos e sociais que o teatro insistia em cultivar”.⁵¹ Neste ensejo, nasceram em São Paulo o Teatro de Arena (1953), que teve em sua história a presença marcante de Augusto Boal, e o Teatro Oficina (1958), com a figura de José Celso Martinez Corrêa; já no Rio de Janeiro surgiu o Grupo Opinião (1964), com Oduvaldo Vianna Filho. Esses grupos buscavam outras alternativas para o fazer teatral, embasados na criticidade e no engajamento político e representaram uma transformação profunda na dramaturgia brasileira que impactou as próximas décadas. Compreendendo tamanha importância para o panorama teatral nacional, trazemos a seguir alguns apontamentos a seu respeito.

A história do Teatro de Arena de São Paulo iniciou em 1953, quando da sua fundação pelo diretor José Renato aliado a outros jovens atores, egressos da EAD. A aposta na configuração de palco e plateia não convencionais, formando uma arena, tinha fundamentos

⁵⁰ Ibidem, p. 11.

⁵¹ Ibidem, p. 13.

teóricos — permitia uma democratização do espetáculo ao proporcionar que todo o público assistisse a encenação de uma perspectiva parecida, sem distinção de níveis, e estivesse bastante próximo aos atores —, mas principalmente, econômicos, pois era adequado para receber públicos reduzidos e assim diminuía os custos despendidos nas produções feitas em grandes palcos italianos.

Nos primeiros anos de trabalho não era possível identificar um forte posicionamento político em suas atividades, sendo que suas primeiras montagens foram bastante semelhantes aos espetáculos do TBC, alinhadas ao padrão europeu. Nesse primeiro momento de suas atividades montaram apenas três peças de autoria brasileira, num total de vinte espetáculos.

A situação mudou radicalmente quando, em 1956, ocorreu a fusão com o Teatro Paulista do Estudante (TPE) e a chegada de Augusto Boal, que retornou de um período de estudos no *Actor's Studio*, nos Estados Unidos. Munido de conhecimentos técnicos, especialmente relacionados às ideias de Stanislavski, Boal proporcionou uma guinada à esquerda no Teatro de Arena, que começa então a politizar-se e dedicar-se à uma linguagem mais popular. Os novos atores que chegaram do TPE foram importantes nesse processo, pois constituíram o núcleo itinerante do *Arena*, que realizava encenações em outros locais com plateias populares e angariava mais público nesse setor.

Do meio do teatro politizado, caminho que o *Arena* começava a trilhar, surgiam críticas à produção teatral nacional que não dedicava-se a construir algo genuinamente brasileiro, mas contentava-se em reproduzir padrões estrangeiros. Havia uma forte crítica ao TBC nesse sentido, questionando-se o seu “esteticismo acrítico”.⁵² O *Arena* compreendia que não bastava promover a vinda de diretores estrangeiros ao Brasil, o que inegavelmente contribuía com a produção de teatro no país, elevando sua qualidade técnica e estética, mas que não representava a elaboração de um teatro nacional. Com esse posicionamento, o Teatro de Arena propõe o projeto do Seminário de Dramaturgia em 1958.

O Seminário foi a primeira iniciativa no sentido de debruçar-se no estudo e produção de uma dramaturgia brasileira moderna. Consistia em encontros semanais em que se realizavam a leitura e o debate de produções textuais e descortinava uma grande novidade: a dramaturgia como um processo de construção coletiva, em que o autor concebe sua obra de forma compartilhada e aberta ao diálogo e contribuição de seus pares.⁵³ A partir da reflexão

⁵² GARCIA, op. cit., p. 100.

⁵³ RIBEIRO, Paula Chagas Autran; TOLEDO, Paulo Bio. Experimentalismo e politização na dramaturgia brasileira da década de 1960: do seminário de dramaturgia no Teatro de Arena à peça *Mutirão Em Novo Sol*. *Cena*, Porto Alegre, n. 19, 2016. p. 2.

metodológica do texto teatral com viés nacional e popular que propunha o Seminário, percebe-se a urgência de criar peças com a capacidade de refletir o momento histórico que se vivia. O engajamento político tornou-se um imperativo. O Seminário rendeu frutos: a partir dessa experiência foram produzidos sete textos teatrais, e sua influência nos jovens dramaturgos permaneceria nos anos seguintes. A reflexão estimulada naquele momento ganhava força e encontrava-se, na década de 60, pronta para florescer vigorosamente, entretanto foi duramente reprimida pelo golpe militar.

Ainda em 1958, o *Arena* produziu a peça *Eles Não Usam Black-tie*, de autoria de Gianfrancesco Guarnieri e direção de José Renato. O evento foi marcante para a história do teatro brasileiro no século XX pois significava a ascensão de um teatro politicamente engajado, conectado com as classes populares, e inaugurava uma nova fase do *Arena*, conhecida como “fotografia”, que perdurou até 1961. O objetivo nesse período era encenar produções de jovens autores que abordavam assuntos relevantes para a realidade sócio-política do país. Pela primeira vez ambientes e personagens populares ganharam destaque nos palcos, como apontado por Michalski; de forma inédita “o ambiente das favelas era apresentado no palco não em função de um superficial exotismo, mas como local de moradia de pessoas em carne e osso, engajadas em conflitos concretos e verdadeiros, de ordem afetiva, profissional, ética e social”.⁵⁴

Personagens como “operários em greve, empregadas domésticas, sambistas do morro, jogadores de futebol”⁵⁵ começavam a figurar em primeiro plano nas narrativas. Um elemento bastante interessante a ser destacado é a recepção que essas peças tiveram quando assistidas por um público popular. Uma das marcas do teatro engajado foi seu esforço em expandir o público, utilizando de estratégias como o barateamento dos ingressos nos seus próprios palcos ou mesmo a iniciativa de levar as peças para os locais em que estava o público que lhe interessava, como nas portas de fábrica ou nos bairros periféricos. Mas como se sentia um operário ao assistir uma dessas produções e ver-se retratado em cena? Quais suas impressões? Essa temática é bastante complexa e, por não constituir nosso foco, não nos deteremos nela de forma aprofundada, mas trazemos como exemplo um caso abordado por Garcia⁵⁶. A autora destaca a peça *Eles Não Usam Black-tie* que foi encenada no Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo pelo *Arena*; ao assisti-la, o diretor da entidade contestou a representação que se fazia da classe operária e do sindicato, afirmando que na realidade seus posicionamentos seriam diferentes do que estava ali

⁵⁴ MICHALSKI, op. cit., p. 14.

⁵⁵ GARCIA, op. cit., p. 102.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 102.

retratado. Não sabemos se esse episódio gerou autocrítica por parte dos artistas ou alguma readequação na peça, mas é interessante perceber que o público dialogava com as produções.

Após essa fase de representação das camadas populares da sociedade, surgia a fase de “nacionalização dos clássicos”, em que o *Arena* empenhava-se em encenar textos internacionais mas com caráter popular, com grande influência de Bertolt Brecht. O momento posterior ao golpe de 1964 é uma tentativa de sintetizar essas duas fases iniciais destacadas, partindo para uma linguagem mais próxima do espetáculo musical e utilizando fortemente o sistema coringa⁵⁷, desenvolvido por Boal, e mesclando textos clássicos, de autoria nacional e internacional. A partir de então o *Arena* precisa repensar sua atuação e repertório para posicionar-se frente à nova conjuntura política da ditadura e ao fortalecimento da censura.

O trabalho pioneiro do *Arena* na elaboração de uma dramaturgia com cunho nacional e politizado foi essencial para a história do teatro brasileiro e influenciou as iniciativas que viriam do setor teatral nos anos seguintes no enfrentamento à ditadura. Podemos considerar o *Arena* como elemento central na resistência teatral nesse período, pois configurava-se como um núcleo de reunião dos intelectuais das artes cênicas, local em que conviviam, discutiam, realizavam reuniões políticas e assembleias. Era um ambiente rico para o debate de esquerda, para a construção de um teatro questionador da ordem e engajado, e por essa razão foi um alvo da ditadura militar.

Além do Teatro de *Arena* outros grupos desempenharam papel fundamental na resistência à ditadura, como foi o caso do CPC. Essa iniciativa reunia artistas de diversas áreas e tinha o objetivo de construir uma arte revolucionária, aliada à cultura nacional, de caráter popular e democrático, apostando na conscientização do povo. O engajamento do CPC tinha como princípios o caráter coletivo e didático da obra de arte e a figura do artista como militante; assim, promovia atividades dinâmicas com o intuito de agitação e propaganda, tais como “a encenação de peças de teatro em portas de fábricas, favelas e sindicatos; a publicação de

⁵⁷ O sistema coringa é um modelo de montagem cênica idealizado por Augusto Boal a partir da década de 1960 que incorpora influências do teatro grego, do “distanciamento” proposto no teatro épico de Bertolt Brecht e do método de interpretação de Stanislavski. O sistema é composto por quatro procedimentos: a desvinculação de ator e personagem, a perspectiva narrativa única, o uso da música e o ecleticismo de gênero e estilo de cada cena. No sistema, o elenco é composto por um coringa, um protagonista, coros e orquestra. O coringa é a figura onisciente com a capacidade de interpretar qualquer personagem, de inverter cenas ou pedir que sejam feitas de outra maneira, e de fazer comentários entre a estrutura da peça — composta por dedicatória, explicação, episódios, cenas, comentários, entrevistas, exortação.

cadernos de poesia vendidos a preços populares; a realização pioneira de filmes auto-financiados”.⁵⁸

As origens do projeto do CPC estão na desvinculação de alguns artistas do Teatro de Arena de São Paulo, em especial de Oduvaldo Vianna Filho. Desde 1959 o dramaturgo apresentava divergências com o modelo que o Arena estava seguindo, considerando-o empresarial e distante das massas, o que era incompatível com seu ideal de politização e nacionalização do teatro brasileiro. Como apontado por Garcia: “contentar-se com o público de teatro, capaz de pagar o preço das entradas cobrado pelas companhias teatrais, não correspondia aos anseios de Oduvaldo Vianna Filho”.⁵⁹

Em 1960 o Teatro de Arena realizou uma turnê ao Rio de Janeiro para encenar as peças *Eles Não Usam Black-tie*, *Chapetuba Futebol Clube* e *Revolução na América do Sul*. Foi nesse momento que ocorreu uma divisão entre seus componentes, alguns retornaram à São Paulo e outros, como Vianinha, permaneceram no Rio de Janeiro, aproximando-se de organizações estudantis, do ISEB e do MCP. A decisão de Vianinha em permanecer no Rio de Janeiro deveu-se à discordâncias no modo como o *Arena* era administrado, considerado pelo dramaturgo como “empresarial”, e seu desejo de produzir um teatro com maior capacidade de divulgação e massificação.

Vianinha, que estava interessado na criação de textos mais didáticos e voltados ao público popular, escreveu nesse momento uma peça que abordava o lucro e o sistema capitalista, intitulada *A Mais Valia Vai Acabar Seu Edgar*. Para aprofundar a compreensão do arcabouço teórico marxista abordado na peça, contou com a ajuda do sociólogo do ISEB, Carlos Estevam Martins, que elaborou um material sobre o tema para ser debatido com os artistas escalados para sua realização. A peça foi encenada em 1960 no Teatro da Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro, e constituiu uma experiência marcante para o surgimento do CPC e sua relação com a UNE.

Finalmente, em dezembro de 1961, na sede da UNE, ocorreu a fundação do CPC como uma organização da entidade estudantil dotada de autonomia. Em março do ano seguinte foi lançado o Anteprojeto Manifesto CPC, redigido por Estevam Martins, o primeiro diretor do projeto. Nesse documento foi anunciado o princípio de engajamento do CPC e a necessidade de realizar uma arte popular, com capacidade de diálogo e intervenção na conjuntura política

⁵⁸ CENTRO Popular de Cultura (CPC). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399389/centro-popular-de-cultura-cpc>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

⁵⁹ GARCIA, Miliandre. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. 2002. 214 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós Graduação em História da UFPR, Curitiba, 2002. p. 63.

brasileira. Além do núcleo fundador que incluía Vianinha, Estevam Martins e Leon Hirszman, também aderiram ao CPC os artistas Ferreira Gullar, Francisco de Assis, Paulo Pontes, Armando Costa, Carlos Lyra e João das Neves.

Entre as produções artísticas que realizaram estão o filme *Cinco Vezes Favela* (de 1962, que reúne cinco curta metragens de relevantes cineastas do período em diálogo com o Cinema Novo), a coleção de livros de poemas *Violão de Rua*, e diversas peças de teatro. Além da obra de Guarnieri, foram encenados textos como *A Vez da Recusa* e algumas produções de autoria coletiva do CPC como o *Auto dos 99%*, o *Auto dos cassetetes* e o *Auto do tutu está no fim*. Além disso, com a iniciativa da UNE Volante, que promovia caravanas pelas capitais do país, o CPC entrou em contato com diversos públicos e rendeu frutos em outros estados, em que foram fundados novos núcleos do CPC, no entanto, seu local de atuação por excelência continuou sendo o Rio de Janeiro, onde promoveu diversas atividades, cursos e espetáculos.

A história do projeto foi relativamente curta — inicia oficialmente em 1961 e encerra com o golpe de 1964 — mas bastante profícua. A partir da instauração da ditadura o CPC foi fechado, pois a UNE perdeu sua representação legal e passou a atuar na ilegalidade. No entanto, o legado do CPC e de sua proposta de arte popular revolucionária foi de suma importância para a produção teatral engajada que se seguiu nos longos anos de ditadura civil-militar.

Por fim, destacamos a atuação do Grupo Oficina que, assim como o Arena e o CPC, compõe o quadro geral do que se produzia em termos de teatro engajado no contexto que precedeu ao golpe de 1964. O grupo caracterizou-se por questionar a produção teatral nacional — seja a estética tradicional que importava padrões europeus ou a estética de esquerda baseada no nacional-popular —, desafiar o público burguês que frequentava o teatro e construir uma proposta de dramaturgia tropicalista.

A partir da iniciativa de estudantes do Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo nasceu, em 1958, o Oficina. Nessa fase inicial fizeram parte dele alguns artistas como José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Carlos Queiroz Telles, Amir Haddad, Caetano Zamma, Fauzi Arap e Ronald Daniel. O grupo costumava apresentar-se em residências de famílias abastadas, o que era uma prática comum para elencos amadores conseguirem alguma renda.⁶⁰ A partir dessas encenações ganharam certa autonomia financeira e conseguiram separar-se do centro acadêmico em 1961. Neste ano foi fundada oficialmente sua companhia própria (da qual participam José Celso, Renato Borghi, Fernando

⁶⁰ GARCIA, 2008, p. 126.

Peixoto, Ítala Nandi e Etty Fraser) e comprado o espaço do Teatro Novos Comediantes, na Rua Jaceguai, para desenvolver suas atividades, local em que permanecem ainda hoje.

Nesse período, anos finais da década de 1950 e passagem à 1960, o grupo recebeu bastante influência do existencialismo de Jean-Paul Sartre, o que representava uma alternativa de engajamento político que, não sendo necessariamente aliado a um partidarismo, permitia certa autonomia intelectual. Segundo Garcia:

O engajamento intelectual desvinculado da ideologia soviética atendia aos anseios do grupo de teatro experimental que desejava discutir os problemas da sociedade burguesa sem, contudo, reproduzir as diretrizes do Partido Comunista, da Internacional Comunista e integrar a “hegemonia cultural de esquerda”.⁶¹

Nos anos iniciais o *Oficina* tinha contato com alguns músicos da arte engajada, com o Teatro de Arena de São Paulo e, especialmente, com Augusto Boal; portanto, a distinção entre esses núcleos de produção teatral só começou a se delinear com o passar do tempo. O *Arena* cedia seu espaço físico para montagens do *Oficina*, Boal participou da direção de várias de suas montagens e foram realizadas, inclusive, algumas peças em participação conjunta. Contudo, os dois grupos percebiam, gradualmente, que tinham proposições estéticas e políticas diferentes e, apesar das tentativas e convites de unificação com o *Arena*, o Grupo Oficina trilhava seu próprio caminho.

Em 1963 o *Oficina* encenou uma peça de grande impacto, *Pequenos Burgueses*, de autoria de Máximo Gorki. A montagem tinha uma linguagem realista, interpretações marcantes partindo das técnicas de Stanislavski e questionava a produção teatral do período. De acordo com Garcia, ao analisar a entrevista de José Celso concedida a Marcelo Ridenti:

Para José Celso, enquanto o teatro nacional-popular almejava “fazer teatro sobre o povo, sobre a classe popular, classe que não era a deles, nem do público deles”, em *Pequenos Burgueses* “a gente se abria como classe, abria no palco nossas contradições de classe e se usava como matéria do próprio trabalho”. “Acho que essa foi nossa diferença básica”.⁶²

A peça estreou em agosto de 1963 e até o momento do golpe no ano seguinte realizou 225 apresentações na região sudeste, reunindo mais de 27 mil espectadores.⁶³ Com a instauração da ditadura, o grupo foi prontamente atingido. Dois dias após o golpe *Pequenos Burgueses* foi suspensa pela censura estadual de São Paulo, sendo permitida à encenação meses depois, mas com adaptações de texto.

⁶¹ Ibidem, p. 127.

⁶² Ibidem, p. 130.

⁶³ Ibidem, p. 131.

O Grupo Oficina propunha montagens com caráter político que desafiavam o público, com o objetivo de tirar-lhe de sua comodidade, assumindo uma posição de plateia ativa. Utilizando da “estética da agressão”⁶⁴, levava esse objetivo até seu limite, causando incômodo e desconforto entre os espectadores. Nos anos seguintes o Oficina encenou *O Rei da Vela* (1967), de Oswald de Andrade, impulsionando o movimento tropicalista. Tal iniciativa sofreu ataques da censura e teve sua figura central, Zé Celso, detido e forçado a exilar-se em 1974, só retornando anos depois, em 1979. Já na década de 1980 o grupo não têm grandes encenações, realizando majoritariamente oficinas, leituras dramáticas e outros eventos.

Como Garcia resume:

Na contramão das experiências do nacional-popular, o Teatro Oficina, surgido em fins dos anos de 1950 e atuante até os dias de hoje, apresentou propostas alternativas para a consolidação do teatro engajado no Brasil e digeriu concepções teatrais de várias ordens, desde os métodos de interpretação de Stanislavski, passando pelo realismo clássico de Gorki e Tchecov e pelo “teatro épico” de Brecht, até o “teatro da crueldade” de Artaud. De qualquer forma e desde sempre, as intenções do Teatro Oficina foi [sic] revolucionar de dentro para fora as estruturas do teatro brasileiro em suas diversas interfaces.⁶⁵

Assim, Oficina fez parte dos grupos que assumiram grande relevância durante a ditadura civil-militar brasileira, tal como *Arena* e CPC, insurgindo-se contra a censura e propondo uma arte repleta de criticidade e questionamento da ordem vigente.

Diante deste panorama da produção teatral brasileira ocorreu o golpe de 1964. Não tardaria muito para que o novo contexto político afetasse o meio teatral, impondo uma censura mais rígida e centralizada, além da perseguição à diversos artistas como uma tentativa de calar a arte politizada, que ousava questionar as desigualdades sociais, o autoritarismo e qualquer manifestação que fosse contra o conceito conservador de moralidade e de bons costumes.

2.2 TEATRO BRASILEIRO DEPOIS DO GOLPE

Entre os primeiros acontecimentos da ditadura está o incêndio do prédio sede da UNE, localizado na praia do Flamengo, no Rio de Janeiro, ocorrido logo na madrugada do dia 1º de abril de 1964, realizado por grupos paramilitares. Assim como para o movimento estudantil, para o teatro esse evento também é muito simbólico, pois naquele momento realizava-se uma reforma no auditório do prédio, que seria transformado numa sala de espetáculos moderna, e já

⁶⁴ A estética ou teatro da agressão constituiu-se em uma performance não convencional em cena, permeada pela violência e pelo grotesco, que visava “agredir”, no sentido de desacomodar, o público. O *Oficina* considerava o público de teatro, composto majoritariamente pela classe média, como anestesiado diante do Estado de exceção, portanto, utilizava dessa estética radical como ferramenta para conscientizá-lo dos problemas políticos e sociais do país e mobilizá-lo para se tornar agente da mudança desse contexto.

⁶⁵ GARCIA, op. cit., p. 144.

estava com sua inauguração planejada para as próximas semanas com uma peça de Oduvaldo Vianna Filho. Destruía-se um espaço que certamente seria marcado pela resistência cultural e com esse acontecimento transmitia-se também uma mensagem, que a arte engajada ficasse atenta, pois suas condições de existência não seriam mais as mesmas.

Os meses iniciais após o golpe e implantação da ditadura geraram na classe teatral um clima de perplexidade, que impediu maiores articulações e respostas imediatas à conjuntura política. Inicialmente não foi lançada nenhuma produção teatral que representasse maiores riscos de repressão aos artistas e mantinha-se um clima de aparente normalidade. Contudo, já era possível vislumbrar “no horizonte alguns discretos prenúncios do que haveria de vir nos anos subsequentes, em decorrência da nova situação política”.⁶⁶ Dentre esses prenúncios, destacamos dois episódios com a censura: o primeiro diz respeito a uma montagem de *A Invasão*, de Dias Gomes, em Minas Gerais, que é censurada e impedida de estreiar após reclamações de personalidades da cidade de Leopoldina, que consideravam-na pornográfica, o que serve como indício do agravamento da censura moral que estava por vir; o segundo evento refere-se à imposição de cortes de texto numa peça de Shakespeare, por decisão do Serviço de Censura do Rio de Janeiro, em plena comemoração do quarto centenário do autor, o que igualmente revela o fortalecimento do serviço censório, que não terá constrangimento de aplicar cortes sequer em textos clássicos da dramaturgia.

Finalmente, em dezembro de 1964 foi apresentado o espetáculo que para muitos estudos é considerado a primeira resposta artística à ditadura, o *show Opinião*. O espetáculo musical e teatral foi escrito por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, tendo a direção de Augusto Boal. A intenção era tematizar questões políticas e sociais em diálogo com o contexto que se vivia através da “fórmula de colagem lítero-musical”⁶⁷, que se tornou bastante comum em peças marcadas pelo teatro de resistência nos anos seguintes. Dentre os assuntos abordados, “[...] os protagonistas do espetáculo discutiram problemas brasileiros como a desigualdade social, o preconceito de classe, a seca nordestina, o anticomunismo, as drogas, o subdesenvolvimento”.⁶⁸

O espetáculo marcou o nascimento do Grupo Opinião. Após o fechamento da UNE e conseqüentemente o fim das atividades do CPC, os artistas remanescentes decidiram retomar suas criações a partir de um novo grupo, com outro nome, o que levou a formação do Grupo Opinião, que se comprometia com a luta artística contra a ditadura civil-militar. Contudo, o

⁶⁶ MICHALSKI, op. cit., p. 20.

⁶⁷ MICHALSKI, op. cit., p. 20.

⁶⁸ GARCIA, op. cit., p. 121.

grupo não possuía a documentação necessária para estrear o *show Opinião*, assim, solicitou ajuda do Teatro de Arena de São Paulo, propondo sua produção conjunta e convidando Boal para dirigi-lo.

A idealização de *Opinião* se deu no restaurante Zicartola, propriedade dos sambistas Dona Zica e Cartola, um importante ambiente que congregava artistas e intelectuais no Rio de Janeiro. Seu planejamento contou com o apoio e envolvimento de muitos artistas, até chegar ao resultado de 33 canções, das quais 24 entraram para o repertório do espetáculo, “desde samba de raiz, cancioneiros populares, bossa nova até protest song, canção cubana e hinos nacionais”.⁶⁹

A escolha dos intérpretes do espetáculo foi meticulosa e muito representativa dos objetivos da produção. Os três artistas escolhidos, Nara Leão (posteriormente substituída por Maria Bethânia), Zé Kéti e João do Vale, representavam uma parcela da população brasileira que acreditava que deveria insurgir-se contra a ditadura, em defesa da libertação do país. Nara, artista de enorme importância na arte engajada do período, era uma representante da burguesia nacional que se aliava às classes populares; Zé Kéti, sambista carioca, simbolizava as classes populares urbanas, enquanto João do Vale, músico maranhense, estampava a imagem do trabalhador rural. É importante ressaltarmos o impacto de termos uma artista mulher e dois artistas negros, sendo um deles nordestino, para compor um espetáculo que entrou para a história da cultura brasileira do século XX e marcou o início da resistência cultural frente à ditadura.

A experiência do *show* inspirou, posteriormente, a criação de outras peças com elementos da musicalidade tais como *Arena Conta Zumbi*, de autoria de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, encenada no Arena de São Paulo, em 1965, e *Liberdade, Liberdade*, escrita por Flávio Rangel e Millôr Fernandes, montada em 1966, no Teatro Opinião. Com essas duas peças, *Arena* e *Opinião* mantém seu posto de liderança no panorama teatral de oposição à ditadura.

Após a apresentação do *show Opinião*, começaram a surgir, ainda que de forma bastante tímida, outras respostas do meio teatral à ditadura. Nesse momento, os artistas, especialmente os envolvidos com teatro, já começavam a se articular enquanto oposição à nova ordem política instaurada. Garcia aborda a construção de uma unidade teatral de enfrentamento à ditadura:

Independente das divergências internas acerca do projeto de unidade, núcleos teatrais e personalidades artísticas reuniram-se para reivindicar melhores condições de trabalho na vigência da ditadura militar, que incluía desde questões pontuais como a liberação de peças, a liberação de artistas e a

⁶⁹ Ibidem, p. 121.

regulamentação da profissão até problemas amplos como a extinção da censura e a subvenção estatal.⁷⁰

No ano de 1965 podemos destacar dois episódios bastante significativos do impacto que a ditadura começava a causar no teatro e que fomentou o fortalecimento da união entre os artistas. Em maio, diversas companhias teatrais elaboraram um manifesto contra a intervenção estadunidense que ocorria na República Dominicana e que recebeu apoio do governo brasileiro. A atriz Isolda Cresta, do grupo de teatro Decisão, leu este manifesto antes de iniciar a apresentação da peça *Electra*, no Teatro do Rio, e por tal motivo foi detida e levada ao DOPS do Rio de Janeiro. A atriz passou a noite no local, sendo liberada apenas no dia seguinte. Durante a madrugada dezenas de artistas se reuniram em frente ao prédio do DOPS fazendo uma vigília e um abaixo-assinado (que reuniu mais de 150 assinaturas) contra a ação policial. Esse episódio foi amplamente noticiado pela imprensa nacional e mobilizou o meio teatral. Em junho, ocorreu o segundo episódio, dessa vez envolvendo a primeira proibição de uma peça prestes a estrear. A peça *O Berço do Herói*, de Dias Gomes, devia estrear no Teatro Princesa Izabel, no Rio de Janeiro, mas foi proibida pela censura quatro horas antes do início do espetáculo. A interdição foi assumida na época pelo governador da Guanabara Carlos Lacerda, mas gerou discussões; até hoje não se sabe a origem da ordem, se veio de fato do governador ou de responsáveis por outros órgãos.⁷¹

Diante de tais arbitrariedades o meio teatral se mobilizou e redigiu uma carta aberta contra os abusos da censura, que reuniu mais de 1500 assinaturas e foi entregue a Castelo Branco. Além disso, foi encaminhado um telegrama à Comissão de Defesa dos Direitos do Homem da ONU cobrando posicionamento diante da violação do direito à liberdade de expressão que ocorria no Brasil. Nenhuma das iniciativas, entretanto, obteve retorno.

Nos anos de 1966 e 1967, é possível perceber o início de um processo de construção de novas tendências estéticas no teatro, muito influenciado por um clima de contracultura que ganhava espaço no cenário internacional. Assim, ocorria uma “revolução da linguagem cênica”⁷² em que o predomínio da palavra era substituído pela expressão corporal, outros modelos de configuração do espaço cênico eram explorados em detrimento do tradicional palco italiano, a busca pela imitação psicológica das personagens cedia lugar à maior presença do ator/atriz e suas vivências próprias, além de estabelecer uma nova postura que se esperava do

⁷⁰ Ibidem, p. 149.

⁷¹ GARCIA, op. cit., p. 154.

⁷² MICHALSKI, op. cit., p. 24.

público, que devia assumir papel participativo e não passivo diante das peças.⁷³ Toda essa movimentação que começou a surgir define o que seria o teatro brasileiro nos anos seguintes.

A censura recrudescera gradativamente, gerando reação dos grupos teatrais que buscavam, cada vez mais, abordar temas políticos e sociais. De acordo com Michalski “no campo da dramaturgia nacional, sobre a qual a censura pesa mais do que sobre a estrangeira, a insatisfação e a crítica só podem manifestar-se através de alusões indiretas, analogias e metáforas”.⁷⁴ Em 1967 o *Oficina* estreava em São Paulo a montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, que foi um marco decisivo para o teatro brasileiro contemporâneo por fazer um panorama crítico da realidade do país de forma caótica e agressiva, diferentemente dos padrões do teatro nacional até então, sendo o ápice do teatro de agressão desenvolvido pelo grupo.

Finalmente chegamos a 1968, um ano recheado de acontecimentos importantes para o teatro. Logo no início deste ano, considerado por Michalski como possivelmente o “mais trágico de toda a história do teatro brasileiro”⁷⁵, o general diretor do DPF, Juvêncio Façanha, declara que o meio teatral estava repleto de “intelectualóides, pés sujos, desvairados e vagabundas que entendem de tudo, menos de teatro”.⁷⁶ A partir desse pronunciamento era possível perceber que o contexto cultural, e especialmente teatral, passava por mudanças; o período de hegemonia cultural da esquerda, como debatemos no primeiro capítulo, começava a declinar.

No mês seguinte a peça *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, foi proibida e retirada de cartaz em Brasília, além disso, foi imposta uma suspensão de um mês para a atriz protagonista Maria Fernanda e para o produtor Oscar Araripe. Como reação, os artistas do teatro de Rio de Janeiro e São Paulo declararam greve ao longo de três dias. Devido ao ineditismo da situação, o episódio ganhou grande repercussão na mídia e exigiu que o Ministro da Justiça, Gama e Silva, respondesse ao grupo grevista, garantindo que a censura não os incomodaria novamente; a promessa, no entanto, não se cumpriu e as proibições da censura se intensificaram ainda mais.

Atitudes arbitrárias da censura foram comuns ao longo dos próximos meses, culminando na sua intervenção no caso da *Primeira Feira Paulista de Opinião*, do Teatro de Arena de São Paulo, composta pelos textos *O Líder* (Lauro César Muniz), *O Senhor doutor* (Bráulio Pedrosa),

⁷³ Ibidem, p. 25.

⁷⁴ Ibidem, p. 27.

⁷⁵ MICHALSKI, op. cit., p. 33.

⁷⁶ GARCIA, op. cit., p. 57.

Animália (Gianfrancesco Guarnieri), *A Receita* (Jorge Andrade), *Verde que te quero verde* (Plínio Marcos) e *A Lua muito pequena e a caminhada perigosa* (Augusto Boal). O objetivo da *Feira* era manifestar inconformismo diante da situação política do país, o que gerou uma resposta dura da censura: do texto original que continha 80 páginas, 65 foram cortadas, restando apenas 15 páginas de texto permitido.⁷⁷ Diante de tamanho absurdo, os artistas novamente decretam greve geral dos teatros. No Rio de Janeiro as greves decretadas no meio teatral acompanharam o movimento “Contra a censura pela cultura” que tomou as ruas em passeatas para alertar a sociedade a respeito do problema da censura e suas proibições para a criatividade e liberdade de expressão artística. Além dessas manifestações, diversos artistas participaram em peso de outros episódios como a passeata dos Cem Mil, ato político de maior expressão em resposta ao assassinato do estudante Edson Luís pela polícia militar.

Além do enfrentamento com os órgãos oficiais da censura, era preciso lidar com grupos paramilitares e seus ataques ao meio cultural. A peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, foi alvo de ataques do Comando de Caça aos Comunistas (CCC)⁷⁸ durante apresentação em São Paulo e logo após em Porto Alegre⁷⁹. O Teatro Leopoldina de Porto Alegre e o *Opinião* do Rio de Janeiro sofreram atentados à bomba.

Essa sequência de episódios “fez com que a classe teatral intensificasse sua luta contra a censura, o estado de exceção, e, em momentos importantes, surgisse unida em defesa da liberdade de expressão”.⁸⁰ Ao final do trágico ano de 1968, o Oficina realizava o ensaio geral da peça *Galileu Galilei*, de Brecht, com acompanhamento da censura, no mesmo dia em que foi decretado o AI-5.

A partir da implementação do AI-5 o teatro brasileiro viveu um período de muitas dificuldades, tanto pelo fortalecimento da censura, quanto pelos problemas de escassez de público e conseqüentemente complicações financeiras. Como apontado por Michalski, as atividades do teatro diminuiriam nos primeiros meses após o decreto do AI-5, isso devia-se “em parte ao estado de choque em que a nação, esmagada por um golpe de uma violência sem precedentes, se encontrava: o lazer não estava, decididamente, entre as preocupações prioritárias das pessoas”.⁸¹ Havia ainda uma campanha da ditadura em difamar o teatro, criando

⁷⁷ PATRIOTA, Rosângela. Arte e resistência em tempos de exceção. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, v. 42, jan/jun. 2006. p. 127.

⁷⁸ O Comando de Caça aos Comunistas foi uma organização paramilitar de extrema direita que atuou durante a ditadura. Tinha como objetivo perseguir e combater os movimentos de esquerda e foi responsável por diversos atentados terroristas.

⁷⁹ Episódio que abordaremos no próximo subcapítulo.

⁸⁰ PATRIOTA, p. cit., p. 128.

⁸¹ MICHALSKI, op. cit., p. 33.

uma imagem, perante a classe média, de um espaço de perversão e subversão — os pronunciamentos do general Juvêncio Façanha são um exemplo disso — o que afastava ainda mais o público. E havia o efeito do medo irradiado pelas formas truculentas e até brutais de intervenção repressiva.

Depois dos quatro primeiros anos de ditadura em que, apesar do aumento progressivo dos problemas com a censura e a repressão, o teatro conseguia manter e estabilizar um papel importante no debate político. O que se viu após o AI-5 foi um momento de “anticlímax”⁸² no meio teatral. O ano 1969 não apresentou grandes inovações, mas destacamos as reconhecidas produções de três dramaturgas mulheres: *Fala baixo senão eu grito*, de Leilah Assunção, *À flor da pele*, de Consuelo de Castro e *As moças*, de Isabel Câmara. Em 1970 o contexto geral seguiu o mesmo padrão, mas os principais grupos do teatro engajado, *Arena*, *Oficina* e *Opinião*, começaram a se desarticular.

O ano 1971 chega com dois episódios marcantes de violência e repressão da ditadura. O primeiro acontecimento foi a prisão de Augusto Boal⁸³, levado ao Presídio Tiradentes, em São Paulo, e submetido à tortura; após sua liberação o teatrólogo se viu obrigado a partir para o exílio, diante da impossibilidade de trabalhar no Brasil considerando as restrições impostas pela ditadura. O *Arena* de São Paulo, que já passava por dificuldades financeiras anteriores, com a partida de sua principal liderança, fechou as portas no ano seguinte; sua última peça foi *Doce América, Latino América*, de autoria coletiva. O segundo episódio foi a prisão e expulsão do grupo teatral estadunidense *Living Theatre* que, a convite de José Celso Martinez Corrêa, veio ao Brasil para uma colaboração com o *Oficina*. A proposta de trabalho conjunto não se concretizou devido às diferenças dos dois grupos, assim, o *Living* viajou para Minas Gerais e lá iniciou um trabalho de expressão corporal com estudantes secundaristas. O bispado católico mineiro denunciou a “imoralidade” das atividades do grupo, o que acarretou na invasão da Polícia Federal à casa em que os artistas viviam, em Ouro Preto. Na revista do local foram apreendidos livros, jornais e fotografias considerados materiais subversivos, além de a polícia encontrar *marijuana*, o que serviu para incriminar e prender os atores. Judith Malina e Julian

⁸² NAPOLITANO, op. cit., p. 168.

⁸³ Boal foi sequestrado por três homens sem identificação em fevereiro de 1971 ao sair do Teatro de Arena de São Paulo. Foi levado ao DOPS e sua ficha de identificação foi feita com um nome falso, dificultando que seus familiares soubessem de seu paradeiro. O artista foi interrogado a respeito de seu envolvimento com a militância de esquerda e suposta relação com Carlos Marighella e com a Ação Libertadora Nacional (ALN). Ao negar as acusações apresentadas, Boal foi submetido à diversas sessões de tortura. Uma semana após a prisão, sua família descobriu o acontecimento e a notícia ganhou notoriedade internacional. Em abril do mesmo ano, Boal recebeu liberdade condicional para sair em turnê com o *Arena* pela Europa, sendo informado pela polícia que não deveria retornar ao Brasil.

Beck, artistas do *Living*, escreveram um documento⁸⁴ denunciando a ação policial enquanto estavam presos no DOPS. O documento teve repercussão internacional, o consulado estadunidense interveio na situação e por decisão do General Médici o *Living* foi expulso do país, retornando aos Estados Unidos. Para a autora Rosangela Patriota, o caso do *Living* foi emblemático porque:

[...] para além do arbítrio, aliás, atitude recorrente na maioria das prisões, censuras e interdições, o caso do *Living* trouxe a público uma nova faceta voltada para a questão comportamental, isto é, os órgãos de repressão, ao longo do período ditatorial, sofisticaram não só as formas de tortura, mas ampliaram o seu raio de ação, com a intenção de disciplinar o comportamento e restringir o espaço público em relação a concepções alternativas de conceber o cotidiano. A presença desse tema na pauta do aparato repressivo foi, inclusive, um dos elementos justificadores para que determinadas posturas “tropicalistas” fossem vistas como ameaças à segurança nacional.⁸⁵

O tropicalismo e a contracultura, considerados ameaçadores à ditadura, ganhavam espaço no teatro, fazendo frente à ditadura. A crítica à ordem vigente, o clima transgressor e questionador da moralidade e padrões estabelecidos, e a busca por outras possibilidades estéticas eram visíveis em diversas obras no início dos anos 1970, dentre as quais *Hoje É Dia de Rock*, de José Vicente, produzida em 1971 pelo Teatro Ipanema, *Gracias Señor*, de autoria e produção do *Oficina*, realizada em 1972 e *Gente Computada Igual a Você*, de Wagner Souza, encenada entre 1972 e 1973 por Dzi Croquettes⁸⁶.

O período entre 1973 e 1975 foi marcado pelo avanço cada vez mais intenso das ações da censura. Em 1973 iniciou o caso da peça *Calabar*, bastante representativo desse momento. A peça, um musical escrito por Ruy Guerra e Chico Buarque, era dirigida por Fernando Peixoto e contava com a produção de Fernanda Montenegro e Fernando Torres, devendo estreiar em maio do mesmo ano no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro. A peça foi analisada por cinco censores e aprovada pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), que emitiu seu certificado de censura com a classificação etária de 18 anos e com indicação de cortes no texto. Contudo, entre a emissão do parecer e o agendamento do ensaio geral, o diretor do DPF, general Antônia Bandeira, cancelou a autorização. Diante da proibição do DPF dois técnicos de censura da DCDP reavaliaram a obra e reafirmaram sua posição, defendendo a liberação da peça com as devidas restrições. Os artistas envolvidos na produção tentaram todos os meios para garantir sua estreia, mas o processo de reavaliação da peça pela censura se alastrou por meses. Os

⁸⁴ Documento reproduzido em: PATRIOTA, op. cit., p. 132.

⁸⁵ PATRIOTA, op. cit., p. 132.

⁸⁶ Dzi Croquettes foi um grupo de teatro e dança do Rio de Janeiro que atuou entre 1972 e 1976. No espetáculo que mesclava teatro, dança e música, o grupo criticava a ditadura, a censura e a repressão sexual. Com seus atores e bailarinos homens utilizando maquiagem e figurinos ousados (e supostamente femininos), o grupo afrontava e transgredia as normas conservadoras da sociedade brasileira.

produtores já não tinham mais condições de financiar os ensaios de *Calabar* sem ter certeza de que seria autorizada, portanto, decidiram dissolver o elenco, arcando com um enorme prejuízo⁸⁷ que quase os levou à falência. Finalmente, após nove meses transcorrendo, o processo foi encerrado com a determinação da censura de proibir a encenação de *Calabar*. De acordo com o diretor-geral do DPF, a peça atacava os interesses nacionais, uma justificativa que não aparecia em nenhum dos cinco pareceres realizados pelos técnicos da DCDP. A peça só foi liberada anos depois e montada pela empresa Othon Bastos de São Paulo, em 1980, mas já não surtia o mesmo efeito da época em que foi escrita.

No ano seguinte, 1974, ocorreu a invasão do Teatro Oficina e a prisão de alguns atores. Na ocasião José Celso não estava presente, mas alguns dias depois a polícia também invadiu sua casa e encontrou “materiais subversivos” - literatura socialista. O teatrólogo foi detido e passou alguns dias preso no DOPS; quando foi liberado partiu para o exílio em Lisboa, de onde só retornou em 1979, com o início do processo de abertura, retomando os trabalhos do *Oficina*, que permanece em atividade ainda hoje.

Em 1975 ocorreu o retorno do Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro (SNT), que havia sido extinto em 1968, tendo mais de 370 peças inscritas. A grande vencedora do concurso foi *Rasga Coração* de Oduvaldo Vianna Filho; contudo, mesmo com esse reconhecimento, a obra foi proibida pela censura. Por outro lado, começaram a se abrir certas brechas dentro do sistema, por exemplo, com a encenação de *Gota D'água*, dos autores Chico Buarque e Paulo Pontes, realizada no Rio de Janeiro. A peça, de conteúdo crítico à corrupção e outras temas políticos, passou pela censura e teve grande sucesso nos palcos. Além disso, em 1976, foi lançada em São Paulo a peça *Ponto de Partida*, de Guarnieri, que, utilizando da metáfora histórica, retratou o assassinato de Vladimir Herzog, tendo passado incólume pelo controle da censura.

O desenrolar dos anos 1970, no que diz respeito ao teatro e à censura, foi repleto de avanços e recuos. Se nos casos supracitados podemos perceber um avanço do meio teatral frente à censura, em 1977, esta voltou a agir com mais firmeza. Na tentativa de afirmar seu poder, “a censura e a repressão desfecharam uma espécie de ofensiva de extermínio contra o teatro, culminando com o histórico e grotesco caso *Patética*”.⁸⁸ A peça *Patética* tinha como objetivo abordar a morte do jornalista Vladimir Herzog e foi escrita por seu cunhado João Ribeiro Chaves Neto. Segundo Garcia:

⁸⁷ A produção do espetáculo contava com mais de 80 pessoas envolvidas e teve um investimento aproximado de 400 mil cruzeiros da época. In: GARCIA, op. cit., p. 183.

⁸⁸ MICHALSKI, op. cit., p. 70.

Além de se constituir numa peça de denúncia da tortura no Brasil e dialogar com questões estéticas da dramaturgia contemporânea, teve trajetória acidentada durante a ditadura militar: o texto foi premiado, teve a premiação suspensa, foi confiscado, depois vetado, só liberado em 1979, também não pôde usufruir dos prêmios (do valor em dinheiro, da montagem do espetáculo nem da publicação do texto).⁸⁹

Os últimos meses do panorama teatral durante a vigência do AI-5 ainda possuem dois destaques que demonstram a persistência da vitalidade do teatro e seu desejo de mudança da realidade política do país. A peça *Murro em ponta de faca*, escrita por Augusto Boal, retratou de forma inédita no teatro da época a vida de exilados políticos, sendo produzida pela companhia Othon Bastos com direção de Paulo José. Por fim, o SNT teve a iniciativa de criar o projeto Mambembão, que reunia espetáculos de vários locais do país para serem exibidos em São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro.

Portanto, como balanço geral do teatro no período entre 1968-1979, destacamos os embates com a censura — ora venciam os mecanismos de silêncio, ora vencia a resistência e persistência dos artistas —, e o surgimento de grupos que, mesmo diante do cenário político do país, não desistiram de fazer teatro. Dentre os grupos que dedicaram-se à uma concepção de teatro engajado evidenciam-se Teatro União e Olho Vivo⁹⁰, Grupo Ferramenta de Teatro⁹¹ e grupo Forja⁹². Estes três projetos “vinculavam-se aos movimentos sociais de bairros, aos sindicatos e a comunidades de base, fundindo política e cultura na reorganização da sociedade civil sob a ditadura”.⁹³ Nos anos finais da década de 1970 podemos destacar também os grupos:

Asdrubal Trouxe o Trombone (RJ), Pau-Brasil (embrião do Centro de Pesquisas Teatrais, com o apoio do Sesc de São Paulo), Mambembe (SP) e Teatro do Ornitórrinco (SP). As produções e as trajetórias dos membros desses grupos (autores, diretores e atores) sinalizavam novas tendências na dramaturgia brasileira: a fusão entre linguagens diversas (mímica, música, circo, dança); a incorporação do deboche, da paródia e do humor corrosivo; a renovação dos recursos cênicos; linguagem cênica despojada (poucos objetos de palco, utilização dos espaços vazios, cenário econômico e valorização dos efeitos de iluminação).⁹⁴

Adentrando a década de 1980, agora sem o dispositivo do AI-5 e num clima de abertura política, o teatro, inicialmente teve alguns avanços. Diversas peças que haviam sido proibidas

⁸⁹ GARCIA, Miliandre. Patética: o prêmio e as censuras (anos 1970). *Baleia na rede*, São Paulo, v. 1, n. 9, p. 135-157, 2012. p. 1.

⁹⁰ Criado em 1973, em São Paulo, com o objetivo de produzir arte popular voltada às periferias, o grupo permanece em atividade até hoje.

⁹¹ Ferramenta surgiu associado ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo Campo e atuou entre 1975 e 1978, produzia peças de dramaturgos brasileiros e propunha a participação do público nas encenações.

⁹² Forja foi associado ao mesmo sindicato e desenvolveu suas atividades entre 1979 e 1987, tinha como objetivo proporcionar lazer e reflexão aos trabalhadores que constituíam seu público.

⁹³ PARANHOS, Kátia Rodrigues. Dramaturgos e grupos de teatro no Brasil pós-1964: arte, cultura e política. *Lutas Sociais*, São Paulo, v. 18 n. 32, p. 190-202, jan./jun., 2014. p. 4.

⁹⁴ NAPOLITANO, op. cit., p. 169.

nos anos anteriores ganharam aval da censura para serem encenadas e artistas retornaram do exílio. No entanto, não podemos diminuir a ação da censura que, logo após os primeiros momentos de euforia, voltou a agir com pulso firme. Como ressaltado por Michalski:

E não deixa de ser tristemente irônico que durante grande parte do Governo Figueiredo tivesse ficado à frente da Divisão de Censura Federal a tristemente famosa Solange Hernandez, obediente aos fanáticos padrões dos piores momentos da década de 70, e que até o último momento da sua gestão empenhou-se em manter incólume o clima e os critérios dos tempos de arbítrio, criando inúmeras dificuldades aos artistas cujas obras eram submetidas às suas decisões.⁹⁵

A dramaturgia dos anos 1980 ficou marcada pelo teatro chamado de “besteirol”⁹⁶, com peças compostas por pequenas esquetes interpretadas por um ou dois atores, abordando de forma cômica situações do cotidiano. Essa tendência vinha em resposta à um público fatigado da dramaturgia que abordava temáticas politizadas e a dureza da repressão da ditadura. Além disso, é importante considerar, ainda que não nos aprofundemos no assunto, que a televisão assumiu papel essencial na vida cultural dos brasileiros, e muitos artistas do meio teatral migraram para dos palcos para as telas.

2.3 TEATRO NO RIO GRANDE DO SUL

Se no ambiente de maior produção cultural do país, Rio de Janeiro e São Paulo, o contexto cultural no período precedente à ditadura foi marcado por intensa criatividade, no Rio Grande do Sul não foi diferente. Guardadas as proporções e dinâmicas específicas de cada contexto, o estado também participou do panorama geral de efervescência cultural que se desenhava no Brasil, especialmente na área do teatro.

O Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul, surgido através da União Estadual dos Estudantes (UEE) em 1941, foi a primeira semente do processo de modernização teatral em Porto Alegre. O grupo foi extinto em 1955, mas a partir dele surgiram o Comédia da Província, o Clube de Teatro da Federação dos Estudantes Universitários do Rio Grande do Sul e o Teatro Universitário do Rio Grande do Sul. Esse último atuou de forma intensa entre 1955 e 1958, realizando festivais e engajando-se na defesa da formação de um curso de arte dramática na UFRGS, que surgiu em 1957. No ano seguinte de sua fundação, o Curso de Arte Dramática (CAD) da UFRGS começava suas atividades, representando um importante passo para a profissionalização da atividade teatral no estado, até então algo inédito.

⁹⁵ MICHALSKI, op. cit., p. 85.

⁹⁶ Ibidem, p. 90; PATRIOTA, Rosângela. Textos e imagens do teatro no Brasil. *Revista Fênix*, Uberlândia, v. 5, n. 2, 2008. p. 19.

No mesmo contexto, diversas manifestações artísticas conviviam com o florescimento do teatro. Guimaraens traça um perfil cultural de Porto Alegre em fins dos anos 1950, “[...] era uma cidade em ebulição, muita gente boa em busca de uma identidade não regionalista e a inserção num universo mais avançado como, por exemplo, São Paulo, Rio e Buenos Aires”⁹⁷, “[...] vivia um sentimento de urgência e isso era visível nas mesas dos cafés diurnos e dos bares noturnos”⁹⁸. Era um período marcado pela presença de Mario Quintana, Érico Veríssimo e Moacyr Scliar na literatura, de Paulo Fontoura Gastal escrevendo sobre cultura e cinema nas páginas do *Correio do Povo*, de ateliês de gravura, pintura e escultura abrindo espaço para jovens artistas gaúchos. Ballet, moda e música clássica também compunham o crescente cenário cultural da cidade.

No mesmo ensejo, em setembro de 1958 surgiu em Porto Alegre um importante grupo para a cena teatral, comprometido com o objetivo de profissionalizar o teatro no Rio Grande do Sul, o Teatro de Equipe. O grupo, que teve uma produção bastante expressiva, era formado por artistas que anteriormente compunham o Teatro de Comédia, e tinha como objetivos centrais trabalhar de forma profissional e construir um espaço próprio para atuarem, do qual a cidade carecia. A diretoria do grupo era composta por Mario de Almeida, Milton Mattos, Paulo José e Paulo César Peréio.

O grupo estreou no final do ano, com as peças *Esperando Godot* e *Rondó 58*. A partir do ano seguinte iniciaram os esforços para construção de sua sede, conquistada com apoio da comunidade porto-alegrense e inaugurada em 1960 com a peça *A Almanjarra*. A partir de então:

[...] passa a funcionar como uma verdadeira casa de cultura de Porto Alegre. Abriga exposições de jovens artistas plásticos, apresentações musicais, sessões de cinema de arte e reuniões da comunidade cultural. A instalação de um bar no subsolo, [...] transforma a casa também em ponto de encontro da boemia intelectual da cidade.⁹⁹

O *Equipe* acompanhou os eventos políticos que se seguiram no país nos próximos meses, desde a renúncia de Jânio Quadros, quando apresentaram a peça *O Despacho*, até o Movimento da Legalidade, quando seu espaço foi utilizado como comitê reunindo artistas e intelectuais da cidade. Após esses acontecimentos, o *Equipe* enfrentou grandes dificuldades financeiras e, incapaz de realizar sua principal meta de profissionalização do teatro, encerrou suas atividades em 1962.

⁹⁷ ALMEIDA, Mario de; GUIMARAENS, Rafael. *Trem de volta - Teatro de Equipe*. Porto Alegre: Libretos, 2003. p. 19.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 20.

⁹⁹ TEATRO de Equipe. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao508747/teatro-de-equipe>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

Após o fim do Teatro de Equipe, o teatro no Rio Grande do Sul passou por uma fase difícil, como apontado por Guimaraens “a cena teatral gaúcha caíra num vazio [...]. Aos formandos do CAD que quiserem viver do teatro, restava receber o diploma, promover uma festa de formatura e comprar uma passagem para São Paulo ou Rio de Janeiro [...]”.¹⁰⁰ No entanto, mesmo inserido nesse contexto pouco propício às artes cênicas, nasceu o Grupo de Teatro Independente (GTI), em Porto Alegre, reunindo estudantes e egressos do CAD da UFRGS — Alba Rosa, Araci Esteves, Edwiga Faleg e Jairo Andrade.

O grupo surgiu com a intenção de fazer teatro de forma profissional na cidade, seguindo a linha do teatro político e engajado que se realizava no Rio de Janeiro e São Paulo. Logo esbarrou na problemática da falta de espaços físicos que comportassem as produções culturais da cidade. Essa ausência foi um elemento decisivo para que o grupo se dedicasse à construção do TAPA, localizado no viaduto Otávio Rocha, onde permanece funcionando ainda hoje. O teatro foi assim batizado em referência ao formato de palco e plateia escolhido para sua construção e em razão da influência do teatro engajado do *Arena* de São Paulo.

Oficialmente inaugurado em outubro de 1967, com a peça *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes, o Teatro de Arena passou a desempenhar um papel fundamental no contexto artístico gaúcho, sendo o núcleo mais estável no panorama teatral de Porto Alegre. Sendo assim, cumpriu papel importante para a formação de novos atores por meio de cursos livres e oficinas que ofertava e pelas montagens provocativas que produzia, baseadas em uma nova perspectiva estética alinhada ao engajamento político. O trabalho que desenvolveu contribuiu para a formação e projeção de uma geração de artistas no estado, atestando a possibilidade de fazer teatro no Rio Grande do Sul.

A importância do TAPA Alegre se manifestou também em sua influência para o surgimento de diversos outros grupos teatrais no estado tais como Grêmio Dramático Açores, Grupo de Teatro Jornal, Descascando o Abacaxi e Vem dê-se Sonhos, estes dois últimos que abordaremos a seguir. Os mesmos contribuíram para o intenso contexto cultural da década de 1960 no Rio Grande do Sul, baseando-se também na busca de uma linguagem teatral politizada, que fugia do teatro de caráter comercial.

Com seu surgimento situado já dentro do contexto de ditadura civil-militar e com uma proposta de dramaturgia marcada por temáticas políticas e sociais, o palco do TAPA foi se delineando como um importante espaço de resistência artística no estado. Tornou-se, por consequência, um alvo da censura e da repressão.

¹⁰⁰ GUIMARAENS, Rafael. *Teatro de Arena palco de resistência*. Porto Alegre: Libretos, 2007. p. 16.

Em 1968 as ações da repressão, no contexto geral e no âmbito cultural, tornavam-se mais complexas e empregavam maior grau de violência. Em julho de 1968 diversos teatros do país foram alvos de ataques a bombas e não era incomum que peças fossem interrompidas pelo CCC, que propagava o terror, agredindo gravemente os artistas envolvidos nas produções. Guimaraens destaca o caso emblemático da montagem de *Roda Viva* em Porto Alegre, realizada em outubro do mesmo ano:

[...] com a chegada de *Roda Viva*, numa triste combinação entre repressão oficial e violência paramilitar. No dia da estreia, 5 de outubro, com o Teatro Leopoldina lotado e mesmo com um policiamento ostensivo da Brigada Militar solicitado pelos administradores do teatro, alguns elementos distribuíram panfletos no intervalo com os dizeres: “*Hoje poupamos a integridade física dos atores e espectadores, amanhã não*”.¹⁰¹

Após os acontecimentos da estreia, a Censura Federal emitiu uma portaria que vetava oficialmente as montagens da peça *Roda Viva* e seus atores foram ultimados a se retirarem de Porto Alegre imediatamente. Alguns deles foram agredidos no hotel em que estavam hospedados e a atriz Elisabeth Gasper foi sequestrada por algumas horas, juntamente a seu marido. A autoria de tais atrocidades foi do CCC, identificação fornecida pelos próprios agressores.

Após alguns dias a Censura Federal se pronunciou oficialmente sobre os motivos da interdição das apresentações de *Roda Viva*. De acordo com a nota oficial a peça teria sido censurada após as apresentações desrespeitarem os pontos de censura prévia, empregando o improviso durante a atuação. Tal procedimento feria o art. 61 do decreto 20.493 de 1946, que estabelecia: “Não serão absolutamente permitidas representações e execuções sob a forma de improviso, quer quanto aos números de variedades executados individualmente ou em conjunto, quer quanto às peças teatrais”.¹⁰²

Logo após os acontecimentos no Teatro Leopoldina, o TAPA realizou sua primeira montagem de Bertolt Brecht com a peça *Os Fuzis da Senhora Carrar*, estreando em outubro de 1968. Os três primeiros dias de apresentações tiveram os ingressos esgotados, comprados inteiramente por entidades estudantis. A partir desse fenômeno, o TAPA passou a realizar debates a respeito das peças e do contexto político com o público após as apresentações.

Nesse mesmo período começou-se a planejar a *Primeira Feira Gaúcha de Opinião*, inspirada na *Primeira Feira Paulista de Opinião* desenvolvida por Augusto Boal. A versão gaúcha estava sendo planejada pelo diretor Wagner Mello e um grande grupo de dramaturgos.

¹⁰¹ Ibidem, p. 42.

¹⁰² BRASIL. Decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Brasília: DF. Presidência da República, 1946.

Durante o processo de produção o *Arena* recebeu um recado¹⁰³ do CCC ameaçando um ataque imediato ao teatro caso seguissem com a montagem do espetáculo.

Diante dos acontecimentos prévios e das ameaças concretas o TAPA solicitou o apoio de um grupo de estudantes secundaristas, conhecidos na época como “*brancaleones*”, que incluía os militantes Suzana Lisboa, Luiz Eurico Lisboa, Carlos Alberto de Ré, Cláudio Gutierrez, Luiz Rettamozo e Laerte Meliga. Os *brancaleones* organizaram um dispositivo preventivo de defesa que durou enquanto era encenada no teatro a peça *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht. Após algumas semanas, o esquema foi desmontado, visto que não havia ocorrido nenhum ataque do grupo paramilitar. Dias depois, no entanto, houve uma grande operação de militares em torno do teatro; materiais cênicos foram apreendidos e Jairo de Andrade foi preso e torturado.

Com o passar dos anos e o recrudescimento da censura, o TAPA passou a enfrentar dificuldades cada vez maiores, especialmente financeiras. Uma das estratégias da censura era informar o veto da peça faltando poucos dias para sua estreia, o que acarretava grande prejuízos para os produtores. Paulatinamente o teatro contraiu dívidas impossíveis de serem quitadas, somadas àquelas acumuladas pelo atraso do pagamento do aluguel. Entre as estratégias encontradas para a resistência e independência financeira do TAPA – visto a total falta de recursos públicos para a cultura – os atores ofereciam cursos de teatro pelo interior do Rio Grande do Sul e, nos anos 1970, por outros estados.

As entidades representativas das categorias de artes cênicas no estado tiveram papel fundamental na defesa do teatro das arbitrariedades da ditadura civil-militar, no entanto, não foi possível dar conta do caso do TAPA. Sobrevivendo por um bom tempo diante da situação de precariedade, pouco público e falta de verbas, sua grave situação culminou com seu fechamento em 1977¹⁰⁴. Segundo Pilger:

A mobilização da categoria, através das associações de classe criadas durante a década de 70, e o aporte financeiro por parte do Serviço Nacional de Teatro (SNT), não foram suficientes para impedir que a ação dos aparelhos repressivos de Estado e a ausência, nas esferas municipal e estadual, de políticas públicas para a manutenção de grupos e espaços teatrais, provocassem sucessivas crises financeiras que causaram o fechamento do Teatro de Arena, em 1977.¹⁰⁵

No ano seguinte, 1978, surgiu na cena porto-alegrense o grupo teatral Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, que permanece em atividade ainda hoje. O grupo nasceu com

¹⁰³ Documento disponível em: GUIMARAENS, op. cit., p. 47.

¹⁰⁴ O Arena permaneceu fechado por um longo período, reabrindo somente em 1991, quando já havia sido desapropriado pelo estado com fins de utilidade pública, e continua em atividades ainda hoje.

¹⁰⁵ PILGER, R. O Teatro de Arena de Porto Alegre. *Cena*, Porto Alegre, n. 5, 2006. p. 4.

a intenção de realizar um teatro que questionasse o autoritarismo e as injustiças sociais, em suas próprias palavras “um teatro a serviço da arte e da política, que não se enquadra nos padrões da ética e da estética de mercado. O teatro como um modo de vida e veículo de idéias: um teatro que não comenta a vida, mas participa dela”.¹⁰⁶

O grupo era formado, inicialmente, por dez artistas, dentre eles estavam presentes Paulo Flores, Júlio Zanotta, Rafael Baião, Jussemar Weiss e Silvia Veluza. Com sua proposta de engajamento artístico, logo no início de suas atividades o grupo sofreu retaliações por parte da ditadura e da censura. Na época o espaço cênico da *Tribo* se localizava na rua Ramiro Barcelos e logo após o primeiro mês de atividades foi fechado pelo serviço de fiscalização de diversões públicas. Além disso, ao sair de um ensaio, alguns dos artistas do grupo foram abordados pela polícia e presos por carregarem panfletos contra a ditadura, considerados materiais subversivos. A *Tribo* desde suas origens teve uma proposta de desenvolver atividades no espaço público, nas ruas da cidade. Fosse através do teatro popular de rua, ou de sua participação em manifestações contra a ditadura, o grupo marcou sua presença em Porto Alegre.

Outro grupo importante para o período foi o Vende-se Sonhos, por vezes também escrito como Vem dê-se Sonhos, fundado por antigos membros do Grêmio Dramático Açores, que desenvolveu suas atividades entre 1979 e 1985. O Vende-se Sonhos teve contato, através de uma oficina, com o grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone e foi bastante influenciado por sua organização e propostas cênicas, principalmente no que diz respeito a abordagem da temática da juventude. O grupo tinha como objetivo refletir as experiências dos jovens, suas relações familiares e com o mundo, no contexto de abertura política. Assim:

o grupo deixa sua marca na cena teatral porto-alegrense como um precursor na abordagem dos dilemas do jovem, ao questionar as relações com a família, a escola, os valores herdados, a sexualidade e a necessidade de sobrevivência, temas que passam a frequentar com assiduidade os palcos, as canções e os filmes produzidos na década de 1980.¹⁰⁷

Por fim, destacamos o grupo Descascando o Abacaxi, fundado em 1981 e que permaneceu em atuação durante quatro anos, encerrando sua trajetória em 1985. Assim como o Vende-se Sonhos, o grupo surgiu a partir do Grêmio Dramático Açores, no âmbito do TAPA. Seu objetivo era trabalhar uma linguagem de teatro popular e para isso fizeram uso de elementos que referenciavam o tropicalismo, as chanchadas e os programas de auditório, tentando estabelecer um diálogo mais direto com o público.

¹⁰⁶ A Tribo. In: Ói Nós Aqui Traveiz. Disponível em: <https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/p/a-tribo_1.html>. Acesso em: 1 dez. 2018.

¹⁰⁷ VEN de-sê Sonhos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo539124/ven-de-se-sonhos>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

Além destes dos grupos que destacamos, importantes para o panorama teatral no Rio Grande do Sul, o período entre as décadas 1960 à 1980 contou com diversas iniciativas de produções no interior do estado. Os grupos teatrais do interior eram, especialmente, associados a agremiações estudantis secundaristas e universitárias, que propunham disseminar o teatro politizado para um público que em geral não era atingido por tais encenações. A partir das fontes que trabalharemos no próximo capítulo é possível identificar vários desses grupos e as peças que propunham encenar, o que ajuda a delinear, ao menos parcialmente, o que se produzia em artes cênicas no interior.

3 CENSURA AO TEATRO NA DITADURA E O CASO DO RIO GRANDE DO SUL

A censura teve um longa trajetória na história do Brasil, esteve presente em períodos democráticos e ditatoriais, servindo aos interesses dominantes de cada momento. Censura às diversões públicas, censura à imprensa, censura prévia, proibições, silenciamentos e ausência da liberdade de expressão fazem parte de nossa história e consequentemente deixam marcas com as quais lidamos ainda hoje. Neste capítulo pretendemos: 1) retomar brevemente o histórico da censura ao teatro no país, as legislações que fundamentaram esta prática, seu funcionamento e especificidades durante a ditadura civil-militar; 2) analisar as fontes documentais, percebendo a atuação da censura ao teatro no Rio Grande do Sul durante a ditadura e seus modos de intervenção.

3.1 HISTÓRICO DA CENSURA

A história da censura prévia ao teatro no Brasil teve início no século XIX. Em 1843 foi criado no Rio de Janeiro o Conservatório Dramático Brasileiro (CDB), que tinha como objetivo fomentar o desenvolvimento do teatro no país mas logo assumiu também a tarefa censória, garantindo os interesses da ordem vigente. A censura das obras teatrais ficava a cargo de autoridades políticas ou figuras reconhecidas no meio intelectual. O intuito da censura promovida pelo CDB era zelar pela moralidade e pelos bons costumes seguindo os preceitos religiosos católicos, preservar a imagem da família real, das instituições políticas e da igreja, além de garantir o uso da norma culta da língua portuguesa. Havia, portanto, um entrelaçamento entre as funções morais e políticas na atuação da censura prévia no Império.

A partir da nova Constituição promulgada em 1891 — em decorrência da proclamação da República em 1889 — foi inaugurada a “tradição policialesca da censura teatral”. Com as novas definições constitucionais, a censura passou a ser responsabilidade da polícia, o que se manteve até sua extinção.

Em 1934, com Vargas no poder, foi promulgada uma nova Constituição que garantiu a permanência da censura ao teatro. Através do texto constitucional podemos perceber a preocupação do Estado com as manifestações artísticas pois, apesar de permitir a publicação de livros e jornais sem a necessidade de avaliação prévia, ressaltava que a atividade censória continuaria agindo nas diversões públicas. A atuação da censura nesse período foi definida pelo Decreto 24.531 de 1934, que estipulava o regulamento dos serviços da polícia civil, a quem

pertencia a responsabilidade do ato censório. O decreto é destinado à censura teatral e de diversões públicas, e determina no capítulo V, artigo 300, o impedimento de manifestações:

I- Contrárias á moral e aos bons costumes. II. Ofensivas ás instituições nacionais e estrangeiras ou seus representantes, III- Que contenham ultraje a qualquer erédo [sic] religioso de aos [sic] objetos dos eu [sic] culto. IV - Que contituum incitamente [sic] á prática de atos contra á ordem. V- Que provoquem o ódio de classe. VI- Que ofendam os sentimentos de humanidade. VII. Que propaguem ou estimulem a prática de vícios crimes e perversões.¹⁰⁸

Em 1937, a nova carta constitucional promulgada garantia a permanência da censura, entendida como um mecanismo de defesa da ordem e da segurança do Estado, habilitava as autoridades responsáveis a proibir manifestações contrárias à moralidade de aos bons costumes, e retomava a censura à imprensa:

A lei pode prescrever: a) com o fim de garantir a paz, a ordem e a segurança pública, a censura prévia da imprensa, do teatro, do cinematógrafo, da radiodifusão, facultando à autoridade competente proibir a circulação, a difusão ou a representação; b) medidas para impedir as manifestações contrárias à moralidade pública e aos bons costumes, assim como as especialmente destinadas à proteção da infância e da juventude; c) providências destinadas à proteção do interesse público, bem-estar do povo e segurança do Estado.¹⁰⁹

Consolidando o autoritarismo do Estado Novo, em 1939 foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), encarregado da propaganda oficial do governo e todas as atribuições da censura à imprensa e às diversões públicas. O DIP possuía três divisões destinadas à censura, uma de censura à imprensa, uma destinada à radiofusão e uma divisão de censura de cinema e teatro. Anos depois, em 1945, com o objetivo de amenizar a imagem do autoritarismo varguista, o DIP foi extinto e substituído pelo Departamento Nacional de Informações (DNI), contudo, a mudança não acarretou em alterações significativas para a censura às manifestações artísticas, e o novo órgão não atuou por muito tempo, sendo substituído poucos meses depois.

Trazemos à tona, de forma muito resumida, o histórico da censura desde sua origem no império chegando até a Era Vargas para apontar que os elementos mobilizados para justificar a ação censória se mantiveram por um longo período. A defesa da moralidade, dos bons costumes e da segurança nacional já eram utilizados como pretexto de existência da censura desde sua criação, e continuaram operando na ditadura civil-militar. Finalmente, com a saída de Getúlio Vargas do poder e a subsequente gestão provisória de José Linhares, foi criado o aparato legal

¹⁰⁸ BRASIL. Decreto n. 24.531, de 2 de jul. de 1934. Aprova novo Regulamento para os serviços da Polícia Civil do Distrito Federal. Rio de Janeiro, Capital Federal: República dos Estados Unidos do Brasil, 1934. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24531-2-julho-1934-498209-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

¹⁰⁹ BRASIL. Constituição (1937). Constituição dos Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro, Capital Federal: Presidência da República, 1937. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao37.htm> . Acesso em: 1 dez. 2018.

que norteou as ações da censura até sua definitiva extinção anos depois. Acompanhando a tendência histórica, o novo dispositivo legal retomou alguns preceitos utilizados nas leis anteriores, mas trouxe importantes atualizações para a atividade censória. Assim, em dezembro de 1945 foi criado um novo órgão, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), através do Decreto-Lei 8.462¹¹⁰, que separou de forma definitiva a censura à imprensa da censura às manifestações artísticas. A seguir, em janeiro de 1946, o decreto 20.493¹¹¹ foi lançado para determinar o regulamento do órgão e constituiu a base do serviço censório desde então. Ao SCDP, de acordo com o capítulo V, cabia a responsabilidade de avaliar previamente:

I - as projeções cinematográficas; II - as representações de peças teatrais; III - as representações de variedade de qualquer espécie; IV - as execuções de pantomimas e bailados; V - as execuções de peças declamatórias; VI - as execuções de discos cantados e falados, em qualquer casa de diversão pública [sic], ou em local frequentado pelo público, gratuitamente ou mediante pagamento; VII - as exposições de espécimes teratológicos; [sic] VIII - as apresentações de prêmios, grupos, cordões, ranchos, etc. e *estandartes* carnavalescos; XIX - as propagandas e anúncios de qualquer natureza quando feitos em carros alegóricos ou de feição carnavalesca, ou, ainda, quando realizados por propagandistas em trajes característicos ou fora do comum; X - a publicação de anúncios na imprensa ou em programas e a exibição de cartazes [sic] e fotografias, quando se referirem tais anúncios, cartazes e fotografias aos assuntos consignados nos números anteriores deste artigo; XI - as peças teatrais, novelas e congêneres emitidas por meio de rádio; XII - as exposições de televisão;¹¹²

O trâmite burocrático da censura exigia que, ao submeter uma peça teatral para avaliação, fossem levadas ao SCDP duas cópias da obra e preenchido o requerimento do órgão, apontando informações como o título, o nome do autor e do tradutor se necessário. Chegando às mãos dos censores, a peça seria avaliada seguindo alguns critérios. De acordo com o artigo 41 do decreto regulador, a autorização era negada às obras que contivessem os seguintes elementos:

a) contiver qualquer ofensa ao decôro público; b) contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes; c) divulgar ou induzir aos maus costumes; d) fôr capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus [sic] agentes; e) Puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos; f) fôr ofensivo às coletividades ou às religiões; g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais; h) induzir ao desprestígio das forças armadas.¹¹³

¹¹⁰ BRASIL. Decreto-lei nº 8.462, de 26 de dez. d 1945. Cria o Serviço de Censura de Diversões Públicas no D.F.S.P. e dá outras providências. Rio de Janeiro, Capital Federal: Presidência da República, 1945. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-8462-26-dezembro-1945-458500-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

¹¹¹ BRASIL. Decreto nº 20.493, de 24 de jan. de 1946. Aprova o regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Rio de Janeiro, Capital Federal: Presidência da República, 1946. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Ibidem.

Essas determinações do Decreto de 1946 retomam o que já estava previsto pelo artigo 54 do Decreto-Lei 1.949 de 1939¹¹⁴, nesse sentido não apresenta novidades na censura ao teatro. Após a análise do censor, de acordo com os critérios supracitados, a obra poderia ser liberada ou proibida para encenação, com cortes de texto ou não, e com determinada classificação etária. A seguir, se a obra fosse liberada, seria agendado o ensaio geral com a presença do censor, cuja tarefa era garantir que a encenação obedecia estritamente ao texto aprovado. A censura exigia que no ensaio geral os atores estivessem trajando o figurino oficial e o cenário estivesse completo, exatamente como seria nas apresentações oficiais, caso algum elemento estivesse incompleto seriam aplicadas multas à produção ou aos artistas; além disso, não era permitida a presença de qualquer pessoa além do censor e da equipe teatral. Finalmente, terminado todo esse processo, a peça seria liberada para estrear ou não.

Encerrados os trâmites formais do pedido de encenação, a censura continuava agindo na fiscalização dos espetáculos e em eventuais penalidades a serem aplicadas. O SCDP contava com fiscais que compareciam às casas de espetáculos para conferir as apresentações, e enviavam relatórios semanais ao órgão, informando qualquer irregularidade observada. Diante de alguma situação que confrontasse as disposições legais ou descumprisse as determinações do censor, seria aplicada uma advertência ou punição em multa ao artista, ao produtor, ao empresário ou ao proprietário do local de espetáculo. Além da fiscalização oficial, a censura tinha respaldo e apoio de setores da sociedade civil, como veremos adiante, que enviavam denúncias ao órgão quando percebiam alguma infração.

Mesmo após seguidas todas as normas do procedimento de censura e tendo sido aprovada com o certificado válido por cinco anos, a peça teatral ainda poderia ser interdita. O artigo 54 do decreto 20.493/46 previa que o chefe do SCDP tinha o poder de suspender a autorização já concedida diante de “motivos imprevistos e justificado pelo interesse da dignidade nacional, da ordem, da moralidade ou das relações internacionais”.¹¹⁵ Havia ainda o artigo 136¹¹⁶, que determinava que qualquer caso omissos no decreto seria resolvido pelo chefe do serviço de censura, abrindo precedente para uma série de arbitrariedades que teriam, de todo modo, amparo legal.

¹¹⁴ BRASIL. Decreto-lei nº 1.949, de 30 de dez. de 1939. Dispõe sobre o exercício da atividade de imprensa e propaganda no território nacional e dá outras providências. Rio de Janeiro, Capital Federal: Presidência da República, 1946. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1949-30-dezembro-1939-412059-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

¹¹⁵ Artigo 54, Decreto 20.493 de 1946.

¹¹⁶ Artigo 136, Decreto 20.493 de 1946.

Em suma, o decreto de 1946 retomava a tradição policalesca do serviço censório no Brasil e reafirmava a garantia da moralidade e dos bons costumes. Sua inovação reside na regulamentação de um órgão específico responsável pela atividade censória de diversões públicas, distinguindo-a da censura à imprensa.

Quando a ditadura se estabeleceu, todo esse aparato legal que orientava a censura já estava operando, e foi somente reorganizado para se adequar aos seus interesses. Assim, a ditadura empreendeu uma série de mudanças administrativas no serviço censório para que melhor respondesse aos seus anseios. A censura de ordem moral que já era fortemente aplicada continuou existindo, acrescida da censura de ordem política, que passou a figurar entre as principais justificativas de intervenção e corte censório, ademais, em número absolutos, as interdições em textos teatrais aumentaram significativamente. Portanto, “a censura de diversões públicas, que priorizava a moral e bons costumes e integrava o cotidiano dos profissionais de teatro, passou por um processo de ressignificação de prática preexistente, de longa duração, que contava com legislação ostensiva e apoio da sociedade [...]”.¹¹⁷

No início dos anos 1960 a censura já passava por um processo de centralização, sendo que em 1963 a instituição censória foi transferida do Rio de Janeiro para Brasília, ficando subordinada ao Ministério da Justiça e administrada pela polícia. A partir do golpe em 1964, iniciou-se um processo de consolidação da centralização da censura, ficando cada vez mais sob responsabilidade da esfera federal, ainda que as divisões estaduais tivessem permissão para atuar. A possibilidade de solicitar a censura prévia a nível estadual e federal gerou uma série de desentendimentos entre os órgãos responsáveis. A falta de critérios unificados de avaliação levava à diferentes decisões dos censores, gerando conflitos e uma situação caótica.

A situação começou a mudar a partir de 1967 quando surgiram modificações que auxiliavam a centralização e diminuía as divergências dentro do serviço de censura. Em 1967 foi promulgada uma nova Constituição, que determinava o controle federal da censura de diversões públicas, sem restrições, e garantia a liberdade de imprensa. A primeira medida oficial para efetivar a centralização prevista na lei foi justamente na área do teatro, com a portaria nº. 11 de 1967, que reafirmava as determinações do Decreto de 1946.¹¹⁸ No mesmo ano ainda tivemos a “reforma administrativa de Castelo Branco que transformou o DFSP em Departamento de Polícia Federal”¹¹⁹ e “a publicação da portaria nº. 242 que uniformizou os critérios da censura em esfera nacional, ratificou a centralização da censura teatral e incorporou

¹¹⁷ GARCIA, 2008, p. 37.

¹¹⁸ Ibidem, p. 48.

¹¹⁹ Ibidem, p. 52.

a censura de programas de televisão”.¹²⁰ Esses episódios sinalizam os esforços da ditadura, desde seus primeiros anos, para adaptar a estrutura censória de acordo com seu interesse de controlar a produção artística nacional.

Ao mesmo tempo em que a censura aumentava seu raio de ação com essas medidas, o meio artístico e teatral reagia com passeatas, greves, manifestos ou com a criação de obras críticas à ditadura e a censura, como tratamos de mencionar no capítulo anterior. Diante de tal cenário, o ministro da Justiça da época, Gama e Silva, anunciou reformas na censura prévia das diversões públicas, visando modernizar a legislação e aproximar-se dos artistas. A decisão do ministro foi justificada pela enorme quantidade de instrumentos legais que determinavam a atividade censória, muitas vezes conflitantes, e aos recorrentes casos de arbitrariedade da censura.

Gama e Silva propunha modernizar a legislação da censura compreendendo as mudanças culturais e comportamentais do período, das quais as leis desatualizadas não davam conta. O ministro afirmava que o novo órgão da censura teria a participação de membros do meio cultural, considerados mais capacitados para a tarefa do que os policiais que a exerciam. Criou então um grupo de trabalho cuja tarefa era elaborar um anteprojeto de revisão da censura a ser apresentado à presidência, o grupo era composto por membros de órgãos do governo e representantes de entidades da classe artística. Entretanto, o anteprojeto apresentado à Costa e Silva, que estipulava a extinção da censura prévia ao teatro, foi rejeitado. Como apontado por Garcia “o presidente da República não aprovou a primeira versão apresentada pelo ministro da Justiça, pois julgava que o anteprojeto de lei não continha mecanismos apropriados para inibir as manifestações subversivas em larga expansão no meio artístico”.¹²¹ Diante da negativa do governo o ministro tomou a decisão de não se indispor e garantir sua permanência no cargo, assim “em menos de um mês, Gama e Silva transitou da afirmativa ‘podem ter certeza de que a censura não os incomodará mais’ e ‘isso não é uma promessa’ à possibilidade de ‘mudar de ponto de vista’ e à defesa da ‘liberdade total, em tese’”.¹²²

Após a negativa do anteprojeto de revisão da censura apresentado no início de 1968, foram feitas modificações no texto, que foi novamente apresentado ao governo no segundo semestre. A nova proposta retrocedia em relação à sua postura inicial, estipulando a censura prévia ao teatro e retomando as disposições do artigo 41 do Decreto de 1946, já conhecido do

¹²⁰ Ibidem, p. 52.

¹²¹ Ibidem, p. 64.

¹²² Ibidem, p. 68.

meio teatral. O novo projeto foi aprovado culminando na lei nº 5.536 de 1968¹²³. A lei apresentava contradições, como a determinação de que as peças teatrais só receberiam classificação etária caso não atentassem contra a ordem vigente, contra as religiões ou fossem ofensivas. Contudo, um ponto positivo da lei ressaltado pelos artistas foi a criação do Conselho Superior de Censura (CSC) composto por dezesseis membros de órgãos governamentais e de entidades representativas dos artistas, que tinha a incumbência de revisar e normatizar a ação censória. Devido à promulgação do AI-5, entretanto, o CSC não foi imediatamente instituído. O conselho permaneceu por mais de dez anos apenas previsto na lei e só iniciou suas atividades em 1979.

A partir de 1968, com todo o aparato legal referente à censura, acrescido do AI-5, as proibições ao teatro tornaram-se cada vez mais frequentes, incisivas e justificadas por argumentos políticos, que começaram a sobressair-se diante das justificativas ordem moral. A principal novidade inaugurada pela ditadura na área da censura foi a crescente politização da censura de costumes, aquilo que até então era considerado atentatório à moralidade passava a ser compreendido dentro da esfera política, como parte de um plano de manipulação comunista, assunto ao qual nos deteremos no próximo tópico.

Nesse contexto surge o Decreto-Lei nº 1.077 em 1970, com o objetivo de proteger a sociedade brasileira da difusão de publicações contrárias à moralidade e aos bons costumes. O decreto compreendia que os meios de comunicação, com destaque para a televisão, livros e revistas, faziam a divulgação de “publicações obscenas”¹²⁴ que “estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira”¹²⁵. Essas práticas eram entendidas como parte de um plano subversivo que colocava em risco a segurança nacional. Portanto, o decreto determinava que não seriam toleradas manifestações contrárias à instituição familiar e aos valores morais da sociedade brasileira, em quaisquer meios de comunicação¹²⁶. Esse instrumento legal representou a definitiva consolidação da politização da censura de costumes.

¹²³ BRASIL. Lei nº. 5.536, de 21 de nov. de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1968. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

¹²⁴ BRASIL. Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de jan. de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Presidência da República, 1970. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De11077.htm>. Acesso em: 1 dez. 2018.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Cabe a menção que o referido decreto gerou uma série de debates historiográficos, dividindo opiniões a respeito da aplicabilidade desse instrumento legal como legitimação da censura à imprensa ou não.

Além dessa ferramenta, em 1972 o Decreto nº 70.665¹²⁷ transformou o SCDP em DCDP, estando diretamente subordinada ao DPF. Nesse período os órgãos regionais da censura investiram em melhorias de sua estrutura física e na contratação de novos agentes, o que deu condições para a fase seguinte de descentralização da censura e retorno das atividades para o âmbito estadual.

A reformulação administrativa pela qual a censura passava desde a instauração da ditadura buscava fortalecer seu trabalho, unificando os critérios de avaliação para que pudesse exercer maior controle sobre a produção cultural. De acordo com Garcia “na ditadura militar, a burocratização do serviço censório, a centralização da censura teatral em Brasília e a aplicação intransigente da legislação propiciaram o controle político da produção teatral em todo território nacional”.¹²⁸ A centralização do serviço censório, consolidada desde 1967, exigia um processo difícil e custoso para a liberação das peças. O requerente da encenação deveria encaminhar cópias do roteiro à censura federal, em Brasília, e aguardar o retorno. A distância entre quem requer a liberação e o censor que avalia a peça não permitia a negociação entre ambos, assim, caso o requerente quisesse justificar-se ao censor e argumentar contra alguma determinação, precisaria fazer longas ligações telefônicas ou viagens à Brasília, ambos custosos e de difícil acesso à artistas do meio teatral. Em caso de liberação da peça na censura federal, o órgão estadual estava incumbido de enviar seus censores para o ensaio geral e para posterior fiscalização da montagem teatral.

Quando Ernesto Geisel assumiu o poder com o projeto de abertura política, a censura adentrou uma nova fase, de parcial descentralização. O diretor do órgão central da censura à época, Rogério Nunes, anunciou a proposta de descentralização da censura prévia aos textos teatrais, retornando a responsabilidade de avaliação aos estados. A medida respondia ao aumento da quantidade de trabalho que sobrecarregava a censura federal e também aos anseios do meio teatral, que se opunha a centralização do serviço em Brasília pelos problemas que acarretava. Com o retorno da censura teatral aos órgãos estaduais era possível manter mais diálogo e investir na negociação com os censores.

Todavia, a descentralização inicialmente foi prevista somente para os estados de São Paulo e Rio de Janeiro, em 1975, devido a maior quantidade de funcionários dos órgãos que teriam condições de lidar com a nova carga de trabalho. Já em 1978 a permissão de avaliação

¹²⁷ Decreto n.º 70.665, de 2 de jun. de 1972. Altera, em caráter provisório, a estrutura do Departamento de Polícia Federal e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-70665-2-junho-1972-419313-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

¹²⁸ GARCIA, op. cit., p. 93.

prévia dos textos teatrais foi concedida também aos demais estados que contassem com três ou mais técnicos de censura em seu órgão censor, incluindo o Rio Grande do Sul. A partir da descentralização os roteiros eram recebidos e avaliados pela censura estadual, e só passariam à âmbito federal em casos complexos. O processo de descentralização da censura teatral, plenamente concluído em 1979, trouxe como benefício a maior possibilidade de negociação com os censores e representou que a ditadura já não enxergava o teatro como seu maior inimigo dentro do meio cultural – posto que gradativamente passava a ser ocupada pela televisão. Contudo, a descentralização não significou abrandamento da ação da censura.

Em 1979, já no governo Figueiredo, Petrônio Portella assumiu o ministério da justiça e empreendeu uma reforma censória. Dentre suas iniciativas “nomeou José Vieira Madeira diretor da DCDP, desativou o decreto-lei n.º 1.077, de 1970, extinguiu a censura de livros e revistas, regulamentou o artigo 15 em diante da lei n.º 5.536, de 1968, e instituiu o CSC”.¹²⁹ A gestão de Portella pretendia limitar a censura de diversões públicas às restrições de ordem moral, diminuindo a incidência da censura política, decisão sustentada de acordo com o contexto de abertura. A regulamentação do CSC, que finalmente permitiu o início de suas atividades, foi um esforço nesse sentido. O Conselho era composto por membros do governo e das entidades representativas dos artistas e atuava como um último recurso das decisões da censura.

Acompanhando a tendência que já se desenhava desde o processo de descentralização, a reforma de Portella amenizou a preocupação com o teatro, não tratando-o mais como uma grande ameaça para o governo. Porém suas medidas não diminuíram a censura de ordem política e não cogitavam a absoluta extinção da atividade, apenas sua reformulação e relativo abrandamento.

Com o falecimento de Petrônio Portella, o Ministério da Justiça foi assumido por Ibrahim Abi-Ackel, que atuou ao longo do governo Figueiredo, e teve sua gestão foi marcada por retrocessos na área da censura, fora de sintonia com o contexto de abertura política. Em 1981 o ministro nomeou a censora Solange Maria Teixeira Hernandes para o cargo de direção da DCDP, que realizou uma administração rigorosa do órgão. A censora paulista foi escolhida para a diretoria do órgão por exercer seu cargo público de forma discreta, sem aparições na imprensa e sem mediação com o setor artístico, tornando a censura ainda mais inflexível e burocrática. Além da mudança da diretoria da DCDP, Abi-Ackel alterou os membros do CSC

¹²⁹ Ibidem, p. 200.

— retirando os representantes do meio artístico —, reativou o decreto nº 1.077 e permitiu um retorno revigorado da censura política como não havia desde o período da centralização.

Após o fim da ditadura civil-militar e o início do governo de José Sarney, o Ministério da Justiça foi assumido por Fernando Lyra, que desempenhou a atividade entre 1985 e 1986, com o projeto de extinguir a legislação censória. O ministro anunciou “negociações entre o Estado e a *intelligentzia*, convocou uma comissão de artistas para definir os parâmetros da censura classificatória e tomou providências para a extinção da censura política”.¹³⁰ Substituindo a censora Solange Hernandez, Coriolano de Loyola Cabral Fagundes foi nomeado novo diretor da DCDP, sendo reconhecido como um censor mais aberto ao diálogo. Mesmo diante de tais medidas aparentemente renovadoras por parte do Ministério da Justiça, em 1985 foi realizado novo concurso federal para o cargo de censor. Portanto, é importante não diminuirmos o impacto da censura em seus últimos anos de funcionamento. Ainda que sua incidência tenha abrandado, o simples fato de sua existência é um sinal evidente de violência contra as manifestações artísticas.

As intervenções mais graves nas peças teatrais, como interdição absoluta e cortes de texto, diminuíram significativamente, mas a imposição etária continuou sendo aplicada de forma rígida e as justificativas utilizadas pelos censores ainda se guiavam pela defesa da moralidade e dos bons costumes. Esse foi o contexto dos anos finais do serviço censório, que só foi completamente extinto com a promulgação da Constituição de 1988 que, finalmente, consagrou a liberdade de expressão artística sem a necessidade de censura.

3.2 INTERVENÇÕES DA CENSURA AO TEATRO NO RIO GRANDE DO SUL

Após discorrer a respeito do funcionamento da censura ao longo da ditadura militar, partimos para algumas considerações em relação à atividade censória e adentramos na análise das fontes.

Como abordamos anteriormente, o aparato legal que conduziu a censura durante a ditadura já existia desde a década de 1940, portanto, a mudança realizada pelo Estado de exceção foi apenas uma reformulação administrativa do órgão censório direcionada aos seus próprios interesses. Desse modo, a ditadura teve a vantagem de não precisar construir o mecanismo de censura, que é um elemento essencial para garantir a dominação, pois ele já

¹³⁰ GARCIA, op. cit., p. 302.

estava previsto legalmente, era atuante e contava com o respaldo de importantes setores da sociedade.

De acordo com Creuza Berg¹³¹, as ditaduras em geral utilizam uma polícia violenta e uma legislação que ampare a repressão promovida por elas para manter-se no poder. Nesse sentido, a ditadura civil-militar brasileira foi muito eficiente, criando um aparato repressivo sofisticado, composto pela arbitrariedade da ação policial e por uma série de instrumentos legais que lhe conferiam plenos poderes. Contudo, o domínio ditatorial necessita, para além da repressão concreta, de um sistema de controle ideológico, que é também uma forma de repressão, porém mais sutil. A propaganda e a censura foram os instrumentos encontrados para cumprir essa função, fornecendo a sustentação ideológica que a ditadura demandava.

Os mesmos elementos, censura, propaganda política e polícia política são destacados por Fico¹³² como pilares de qualquer ditadura, acrescentando ainda um outro aspecto, a espionagem. Para Napolitano¹³³, igualmente, a censura constituiu um dos alicerces da repressão da ditadura brasileira, bem como a vigilância e repressão policiais e a produção de informações. Assim, compreendemos a censura como um importante instrumento da ditadura civil-militar brasileira manejado com o intuito de dar-lhe suporte ideológico.

Enquanto a propaganda política têm o intuito de criar e consolidar uma imagem de país e de governo entre a população, a censura têm como tarefa proibir a expressão de tudo que fere essa imagem. Enquanto a propaganda exalta determinados valores que se esperam da sociedade, a censura dedica-se a abafar qualquer expressão dissidente à estes valores e considerada como um risco à nação. Portanto, censura e propaganda política são mecanismos complementares.¹³⁴ O resultado desse processo é a construção de uma imagem de país ideal. De acordo com Berg:

[...] a farsa que as máquinas ditatoriais constroem, por intermédio da propaganda, de uma sociedade ideal traz como consequência a necessidade de criação de uma censura capaz de detectar e eliminar tudo o que possa abalar a imagem cuidadosamente engendrada para a legitimação do poder.¹³⁵

Essas considerações são importantes para compreendermos a censura como parte de um complexo aparato repressivo da ditadura civil-militar, e assim não diminuir sua atuação e seu poder devastador para o meio artístico brasileiro. Durante a ditadura, como já pudemos avaliar, a legislação censória do teatro e das diversões públicas foi aplicada de forma a coibir qualquer

¹³¹ BERG, op. cit., p. 13-14.

¹³² FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília Almeida Neves (Orgs.). *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

¹³³ NAPOLITANO, op. cit., p. 92.

¹³⁴ BERG, op. cit., p. 56.

¹³⁵ Ibidem, p. 60.

manifestação artística que atentasse contra a moralidade, os bons costumes e a segurança nacional.

Por bastante tempo difundiu-se a ideia de que a censura no período ditatorial agiu de forma ignorante, arbitrária e sem critérios, mas diversos estudos têm surgido interpelando essa noção. É o caso de Maria Aparecida Aquino que ao pesquisar a censura à imprensa na ditadura evidenciou sua coerência e sistematicidade, contrariando a memória histórica sobre o fenômeno que enfatiza “a concepção de uma censura aleatória que atuou ao sabor dos ventos e de perseguições pessoais e individuais e, deste modo, suas variáveis devem-se exclusivamente a fatores relacionados à personalidade deste ou daquele censor”.¹³⁶

Ainda que em alguns casos seja possível apontar certo despreparo do censor para exercer seu cargo, ou uma decisão aleatória, estas foram ocorrências isoladas, que não constituem o panorama geral da censura. O órgão da censura buscava constantemente se especializar e refinar seus procedimentos, como já abordamos, os primeiros anos desde instaurada a ditadura foram um esforço de reformulação administrativa em que definiram-se critérios padronizados para a avaliação, objetivando uma execução mais sistemática da tarefa censória. Portanto, consideramos essencial questionar a visão da censura enquanto um mecanismo ignorante para que possamos efetivamente compreendê-la como dispositivo da repressão, com fundamentos de racionalidade, como parte de uma burocracia que se pretendia eficiente. Como apontado por Leonor Pinto:

A tão propagada limitação intelectual dos censores, seus atos pitorescos - motivo de chacota até hoje, os erros gramaticais que cometiam ou seus argumentos que podem parecer ridículos, lamentavelmente, nunca impediram a Censura de ser um dos mais competentes órgãos de repressão da ditadura e, seguramente, um dos pilares de sustentação do regime. Durante todo o regime militar, a censura, hierarquicamente bem organizada, foi sagaz, implacável, poderosa e suas decisões frustraram sonhos, impediram caminhos, abortaram promessas e calaram gerações.¹³⁷

Assim como Aquino apontou a sistemática da censura no caso da imprensa, Berg compreende que a censura às manifestações artísticas igualmente possuía critérios e ordenação. Segundo Berg, a censura direcionada às artes possuía um sentido fundamentado na DSN, “essa censura não se dá absolutamente de forma aleatória, mas surge de um estudo, de uma sistematização dos métodos a serem empregados e de uma doutrina: a doutrina da Escola

¹³⁶ AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, imprensa e Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento*. Bauru, SP: EDUSC, 1999. p. 255.

¹³⁷ PINTO, op. cit., p. 4.

Superior de Guerra (ESG), que têm como eixo central a segurança nacional”.¹³⁸ A autora considera que “a Segurança Nacional é a linha mestra que determina os rumos da censura”.¹³⁹

A autora traz ainda uma importante distinção entre categorias de censura às manifestações artísticas, uma categoria que age dentro da lei e outra que age de forma ilegal. Na categoria legal encontramos dois níveis: preventivo e punitivo. O primeiro corresponde à censura prévia realizada pelos órgãos oficiais e orientada pelos princípios da DSN, e corresponde à uma ação estratégica na concepção militar. Já o segundo nível, punitivo, diz respeito aos processos judiciais que recaíam sobre os artistas que não acatavam as ordens da censura. Ainda assim, obras contestadoras à ordem vigente conseguiam driblar a censura e lograr sua liberação. Nesses casos em que os mecanismos legais não impediam a divulgação do conteúdo artístico, entrava em ação a repressão direta, que nesse caso pode ser entendida como uma categoria de censura ilegal e coercitiva. A repressão praticada por terroristas da extrema direita, ligados às forças oficiais ou paramilitares, que envolvia “invadir teatros, explodir bombas em shows, matar e exilar”¹⁴⁰ é compreendida também como censura pelo seu intuito primordial que é impor silêncio sobre uma manifestação divergente. Há uma ligação lógica e um vínculo de continuidade entre estas duas ações, pois “a segunda cala o que a primeira não conseguiu calar”.¹⁴¹

A censura enquanto um mecanismo de repressão precisa ser contextualizada dentro da complexa estrutura da ditadura brasileira, que envolvia os interesses dos militares e de setores dominantes da sociedade civil. Desse modo, é importante considerarmos a complacência e participação civil na manutenção do organismo censório ao longo da ditadura.

A censura responsabiliza-se por proibir manifestações artísticas contra a moral e os bons costumes, mas quem define primordialmente estes conceitos é a própria sociedade civil, como afirma Berg “a censura prévia esteve todo o tempo norteada por regras de uma moral dada pela sociedade civil”.¹⁴² O mesmo posicionamento é defendido por Doberstein, ao afirmar que “houve uma constante interação entre o Estado e a sociedade civil brasileira, pois a ditadura não se permitiu atuar em total descompasso ao que acreditava estar difundido junto à parte da população, que buscou, por sua vez, tentar fazer valer suas demandas censórias”.¹⁴³

¹³⁸ BERG, op. cit., p. 91.

¹³⁹ Ibidem, p. 64.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 69.

¹⁴¹ Ibidem, p. 72.

¹⁴² Ibidem, p. 64.

¹⁴³ DOBERSTEIN, Juliano Martins. *As Duas Censuras Do Regime Militar: O Controle Das Diversões Públicas e da Imprensa entre 1964 E 1978*. 2007. 210 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. p. 40.

Consideramos, portanto, que a censura continha raízes no tecido social e suas imposições precisavam estar minimamente de acordo com as concepções e valores compartilhados entre o público das produções artísticas. Dentre as temáticas censuradas com justificativa moral figuravam, por exemplo, o aborto e o divórcio, que já constituíam temas controversos para a sociedade da época. Tendo o respaldo de parte da sociedade civil, a ditadura podia censurar qualquer menção à estas temáticas com mais legitimidade. De acordo com Garcia:

Dessa forma, as instâncias censórias não só cumpriram determinações superiores da Presidência da República, Ministério da Justiça e DPF como também responderam às demandas externas da comunidade de informações, Juizado de Menores, entidades religiosas, autoridades políticas e pessoas influentes.¹⁴⁴

Uma possibilidade de análise do apoio da sociedade civil à atividade censória são as cartas enviadas ao órgão responsável durante a vigência da ditadura. O órgão da censura tornou-se popularmente conhecido devido à exibição obrigatória dos certificados de autorização nas peças teatrais, cinema e televisão, além de eventualmente aparecer nos noticiários com algum caso de disputa pela liberação de determinada obra artística. Segundo Fico¹⁴⁵, o serviço de censura recebeu em torno de duzentas cartas entre 1968 e 1985, sendo que a partir de 1976 o número foi mais significativo. Podemos apontar como possibilidade para o aumento das correspondências a partir da segunda metade da década de 1970, o contexto político de abertura, que acarretava um relativo abrandamento da censura (ainda que não tenha sido tão enfático no caso do teatro e muitas arbitrariedades continuassem ocorrendo, o que gerava um descontentamento de parte da população, desejosa de uma censura muito mais austera).

Os autores das cartas em geral eram homens, seguidos por organizações e entidades, e por último apareciam as mulheres. As cartas continham denúncias e pedidos de censura a determinadas obras artísticas que segundo os remetentes feriam a moralidade e os bons costumes, e por vezes contavam com um abaixo assinado para demonstrar que a insatisfação não era individual, mas coletiva. Dentre as dezenas de cartas, Fico identificou poucas direcionadas à obras teatrais, contudo, acreditamos que os argumentos utilizados podem muito bem elucidar o que a sociedade civil esperava da atuação da censura em geral.

Ao apresentarem-se, os autores das cartas costumavam utilizar meios de descrever-se que lhe dessem uma imagem de alguém autorizado a apontar imoralidades, portanto, era

¹⁴⁴ Garcia, op. cit., p. 236.

¹⁴⁵ FICO, Carlos. “Prezada censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, p. 251-286, dez. 2002. p. 268.

frequente “dizer-se ‘mãe de família’, ‘idoso’, ‘pai de adolescentes’, ‘cinquentenário’ [...]”.¹⁴⁶ Os remetentes demandavam uma ação mais rigorosa da censura para proteger os jovens, crianças e mulheres, considerados intelectualmente incapazes e facilmente influenciáveis, portanto, os conteúdos considerados inapropriados aos quais estavam expostos poderiam degenera-los.

O alvo mais frequente das cartas foi disparadamente a televisão, vista como um espaço de disseminação de cenas imorais que influenciavam seus espectadores. Contudo, justamente enquanto a televisão ganhava destaque, alguns remetentes apontavam que as artes cênicas tiravam proveito de estarem menos visadas pela censura e tinham uma brecha para apresentar peças consideradas desrespeitosas, imorais e que serviam à “ideologias exóticas e na pregação da dissolução de costumes”.¹⁴⁷ Estas encenações também eram consideradas pelos remetentes como uma medida desesperada para atrair público, visto que este havia decaído consideravelmente com a ascensão da televisão.

Em geral a censura retornava de forma padronizada aos remetentes, informando que as obras liberadas estavam realmente de acordo com a lei e nenhuma atitude mais enérgica poderia ser tomada. Já nos casos em que havia de fato alguma irregularidade denunciada, a censura punia a obra em questão e aproveitava para ancorar-se no apoio popular para justificar sua ação. Trazemos essas observações para apontar que, para além da resistência artística diante da censura, havia parcelas da sociedade apoiadoras do mecanismo censório e considerar sua existência é essencial para uma leitura mais completa do fenômeno da censura.

A censura às manifestações artísticas, portanto, constituiu uma importante ferramenta da repressão durante a ditadura civil-militar brasileira, profundamente conectada numa relação de complementaridade com a propaganda política, e contou com a complacência de amplos setores da sociedade civil. Resta nos questionar por quais motivos a censura dedicou-se à proibir com tanto afinco as artes cênicas durante boa parte da ditadura, se comparado com as demais expressões artísticas como o cinema e a música. O que tornava o teatro um alvo tão importante dentro das artes para a ditadura? Por quais motivos ele era visto como uma ameaça?

Os autores que trabalham com a temática da censura teatral na ditadura pontuam alguns elementos em comum que ajudam a elucidar estas questões. O principal aspecto levantado é o caráter primordial do teatro enquanto uma arte de presença. Em comparação com o alcance da televisão, por exemplo, o teatro atinge um público muito mais restrito quantitativamente,

¹⁴⁶ Ibidem, p. 269.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 271.

todavia, o evento teatral proporciona um encontro físico entre artista e plateia, o que traz impactos muito significativos. O público que vai ao teatro já têm alguma expectativa em relação à peça que vai assistir, já passou por um momento de reflexão e escolha de ir presenciar o evento. Desse modo, o público do teatro engajado, em geral, era composto por pessoas que compartilhavam do mesmo posicionamento político e crítico expresso por aquela obra ou grupo teatral. Reunir dezenas de pessoas que compartilhavam da crítica à ditadura, à censura, à violação dos direitos humanos, à repressão e à todo o contexto político que se vivia, num mesmo espaço, era algo que despertava a atenção e receio do Estado de exceção. Por ser uma manifestação artística cuja existência está baseada essencialmente na presença do outro, o teatro desafiava o imperativo de individualismo e isolamento da ditadura.

A preocupação que a ditadura tinha com as artes cênicas, de fato não era despropositada, pois os espaços de teatro, proporcionando o agrupamento de várias pessoas com posicionamentos políticos próximos, serviram como ambiente para ações de articulação contra a ditadura. De acordo com Costa, “os palcos se tornaram espaço de debate onde se discutia de forma apaixonada o momento histórico brasileiro”.¹⁴⁸ Gomes e Casadei consideram que:

O teatro foi alvo de intensa observação e contenção, não só pelo seu, desde sempre, potencial transformador, mas também porque, por essa época, ele foi palco de reivindicações, de assembleias, de manifestos contra a ditadura, de abaixo assinados da classe teatral contra o regime militar.¹⁴⁹

Em entrevista realizada por Cristina Costa, o dramaturgo e fundador do Teatro União e Olho Vivo, César Vieira, que teve suas obras censuradas durante a ditadura, comenta a respeito da especial perseguição ao teatro durante o período:

O teatro é considerado inimigo direto, pois fala olhando nos olhos. O livro, por exemplo, é lido em casa, é uma arte solitária. Já o cinema não é direto, pois por mais que o filme seja realista todos sabem que tudo é uma montagem de cenas. E o teatro é uma arte direta, fala diretamente à emoção. Acredito que é a arte mais perseguida de todas não por ser a melhor ou a pior, mas por ser esse inimigo direto. A violência física da repressão foi maior em outras áreas, mas a violência da repressão intelectual, não só naquela ditadura, mas em todas elas, sempre têm o teatro como alvo predileto. Talvez pela repercussão. E também por ser uma arte de equipe.¹⁵⁰

O teatro é, portanto, uma manifestação artística que só existe a partir da coletividade, pois exige um grupo de artistas que trabalhe junto para sua criação e só se efetiva na presença do público. Isso fez com que se tornasse um alvo da perseguição da ditadura, por meios legais através da censura, mas também através da violência física, vinda do Estado ou de grupos

¹⁴⁸ COSTA, 2006, p. 184.

¹⁴⁹ CASADEI, Eliza; GOMES, Mayra. A dimensão política da censura moral. *Verso e Reverso*, Porto Alegre, v. 24, n. 56, p. 57-70, maio/ago. 2010. p. 61.

¹⁵⁰ COSTA, 2008, p. 103.

paramilitares. A respeito da ofensiva contra o teatro na ditadura, Elio Gaspari¹⁵¹ resgata duas manifestações do coronel Luiz Helvecio da Silveira Leite. Na primeira, de 1985, comenta:

“Nós fizemos uma reunião no CIE e resolvemos agir contra a esquerda. Definimos qual era o campo mais fraco e decidimos que era o setor de teatro. Em seguida, começamos a aporrinhar a vida dos comunistas nos teatros. A gente invadia, queimava, batia, mas nunca matava ninguém”.¹⁵²

Na segunda manifestação, de 1988, aponta os responsáveis pelas ações:

“Atribuía as operações a altos escalões, mas eram operações clandestinas de escalões inferiores. [...] Os grupos dessas ações eram formados por majores, capitães, tenentes, sargentos e civis, uma frente de resistência anticomunista, contando com o apoio de civis, seja para ‘aparelhos’, seja para a execução de certas operações.”¹⁵³

As ações repressivas supracitadas, em geral, tinham como alvos as produções abertamente engajadas, que continham uma mensagem política mais explícita. Já as interdições da censura se dirigiam à todos os tipos de produção, com teor questionador do contexto político-social ou não. Com o entendimento da ditadura de que as expressões artísticas serviam para propagar ideologias atentatórias à segurança nacional, ocorreu um processo de politização da censura de costumes. Desse modo, não foram somente as peças declaradamente engajadas que sofreram interdições da censura, mas qualquer manifestação considerada contra a moralidade tornava-se duplamente um alvo de intervenção censória. É preciso considerar ainda que toda a atividade teatral está intrinsecamente conectada com a política. Ainda que não se declare engajado ou militante, todo teatro exprime um conjunto de ideias organizadas de determinada maneira, e está inserido nas relações sociais, portanto, nas relações de poder, que necessariamente implicam política. Segundo Paranhos:

[...] política e teatro estão, historicamente, misturados. Mais do que elementos que se relacionam, ao trafegarem por vias de mão dupla, eles, a rigor, são indissociáveis e, em última análise, fundem-se num corpo só. O teatro, seja autodenominado político, engajado, revolucionário ou até apolítico, é sempre político, independentemente da consciência que seus autores e protagonistas tenham disso.¹⁵⁴

Dentre o conjunto de fontes que analisamos são poucas as peças que sofreram intervenção censória justificada estritamente pelo argumento político. Temos, dentro do universo das fontes, um número bem mais significativo de certificados de censura que apontam a moralidade como justificativa para a intervenção. Sejam os argumentos da censura

¹⁵¹ GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 298.

¹⁵² *Ibidem*, p. 298.

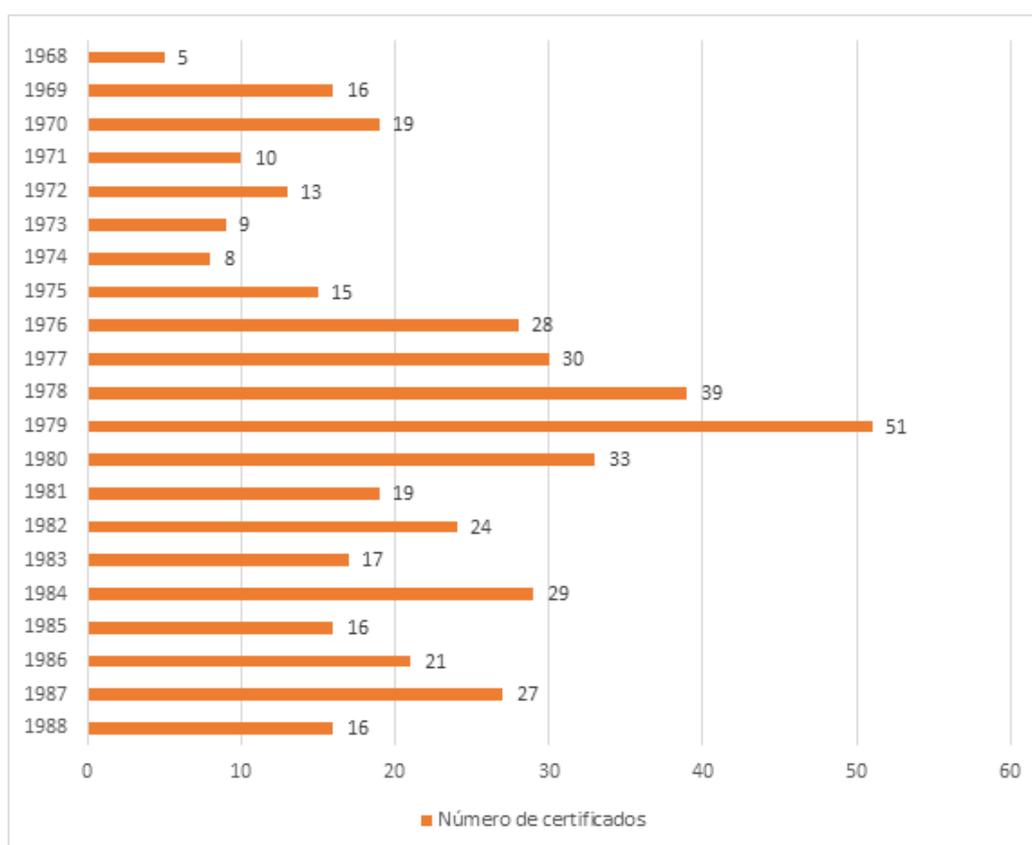
¹⁵³ *Ibidem*, p. 298.

¹⁵⁴ PARANHOS, Adalberto. História, política e teatro em três atos. In: História, teatro e política. In: PARANHOS, Kátia R. (Org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 35.

justificados por ordem política ou não, o fato é que todo o teatro está intimamente relacionado com um sentido político e todas as ações da censura, especialmente no contexto analisado, são também políticas.

Dentro da amostragem de fontes que analisamos, que compreende 445 certificados de censura do período entre 1968 e 1988, foi possível identificar, como demonstrado no gráfico a seguir, um número mais expressivo de documentos para a segunda metade da década de 1970, chegando ao ápice no ano de 1979.

FIGURA 1 - Relação de certificados analisados

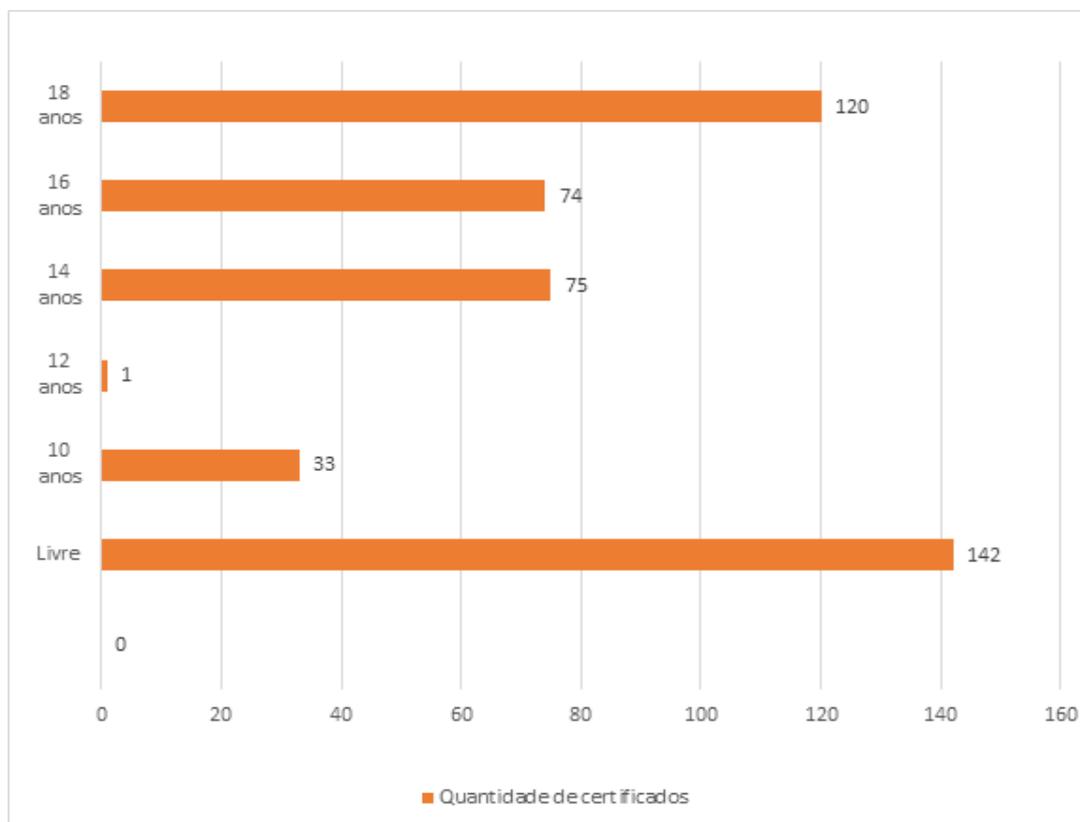


O aumento do número de certificados coincide com o período de descentralização da censura teatral e seu retorno para alçada estadual, e também com o processo de abertura política pelo qual passava o país.

Para proceder à análise das fontes, destacamos dois tipos de intervenção censória ao teatro que são identificadas na documentação: a determinação etária do público (recebida por todas as peças), que por vezes era acompanhada de uma justificativa de impropriedade, e os cortes de texto, que só ocorrem em alguns casos. Analisaremos a seguir estes tipos de intervenção.

Dentro da amostragem temos o seguinte quadro para a definição de faixa etária do público teatral:

FIGURA 2 - Classificação etária



O órgão censor possuía determinados critérios para aplicar a classificação etária aos espetáculos teatrais, que em geral tinham o objetivo de preservar o que consideravam ser as virtudes morais da infância e juventude. A censura preocupava-se em manter uma normatização para realizar o trabalho de maneira padronizada, assim, em 1970, o órgão estabeleceu as Normas para Classificação de Espetáculos para Menores. De acordo com as normas, as peças teatrais destinadas ao público menor de idade deveriam ter algum teor educativo, promover o desenvolvimento de sua personalidade, resguardar a moralidade do jovens e proteger suas virtudes cívicas, além de manter certo nível técnico e artístico de qualidade.¹⁵⁵

O censor definiria então se a peça requisitada para encenação cumpria os critérios e poderia ser liberada para o público infanto-juvenil. Era preciso ter em vista alguns critérios como “capacidade de compreensão, sensualidade, vulgaridade e baixezas, família, religião,

¹⁵⁵ Ibidem, p. 85.

civismo, senso social, sentido de dever, verdade, crime, violência, medo e angústia”.¹⁵⁶ Por um lado eram apreciadas e bem vistas pela censura as peças que estimulassem o respeito à família, à nação e às crenças religiosas, enquanto que as peças que contestassem esses valores recebiam uma classificação etária mais elevada, consideradas imorais, subversivas ou de “temática complexa”.

Em alguns dos certificados analisados que receberam uma determinação etária mais elevada é possível encontrar um adendo no documento chamado “justificativa de impropriedade”, em que o censor explica a razão de estabelecer tal faixa de idade para o público. Um dos pontos a se ressaltar nas justificativas é que em diversos casos¹⁵⁷ o censor simplesmente argumentava que a peça continha uma temática complexa, portanto era de difícil compreensão para o público jovem, mas sem especificar o que caracterizava tal complexidade e sua inadequação ao público infanto-juvenil. Em três outros casos é possível identificar o argumento de que a peça continha “cenas de tensão”¹⁵⁸ ou “tensão psicológica”¹⁵⁹, e portanto não eram apropriadas para menores de 16 anos e de 18 anos, respectivamente.

Ao analisar os requerentes da liberação das peças, identificamos vários pedidos de entidades e agremiações estudantis em diversas cidades do Rio Grande do Sul. As peças eram solicitadas para encenação em eventos e festivais com público estudantil, portanto, era de se esperar que a classificação fosse livre para todas as idades, de modo a possibilitar a exibição para o público alvo. Contudo, dentro do universo de pedidos realizados por entidades estudantis, apenas 6 lograram¹⁶⁰ sua liberação com classificação etária livre. Sendo ainda que um destes pedidos recebeu a classificação para todos os públicos desde que fizesse cortes de texto em referências sexuais e na palavra “cigarro”; é o caso da peça *Será?* de Paulo Bassani, solicitada pela União Gaúcha dos Estudantes de 1º e 2º Grau em 1977¹⁶¹. Nos demais pedidos, a avaliação censória determinou uma faixa etária mínima de 10, 14, 16 e até 18 anos para o público. Considerando que as peças se voltavam especialmente para menores de idade, essas determinações rígidas da censura poderiam inclusive impedir a realização dos eventos estudantis.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 85.

¹⁵⁷ N°. 10651; N°. 008/88-SCDP/SR/RS; N°. 077/87-SCDP/SR/RS; N°. 258/82- RS; N°. 065; N°. 473/86-SCDP/SR/RS; N°. 317/83-RS; N°. 396/84-RS; N°. 1838; N°. 4427; N°. 375/84-RS; N°. 497-SCDP/SR/RS; N°. 051/87-SCDP/SR/RS; N°. 043/87-SCDP/SR/RS; N°. 386/84-RS; N°. 9217; N°. 022/87-SCDP/SR/RS.

¹⁵⁸ N°. 471-86-SCDP/SR/RS; N°. 368/84-RS.

¹⁵⁹ N°. 057/87-SCDP/SR/RS.

¹⁶⁰ N°. 6721/76; N°. 066/79/RS; N°. 7857/78; N°. 7663/77; N°. 6722/76; N°. 3518/76.

¹⁶¹ N°. 7663/77.

Ainda que seja preciso fazer distinções entre os tipos de intervenção da censura e reconhecer que os cortes de texto têm um caráter mais agressivo ao mutilar uma obra artística, não podemos diminuir o impacto da censura através da classificação etária. No universo de fontes analisadas, 303 certificados de censura, o equivalente a 68,09%, possui alguma determinação de faixa etária do público, sendo os 31,91% restantes, 142 certificados de peças, classificados como livres para todas as idades. O instrumento da classificação etária têm impacto tão relevante que permanece ainda hoje, mesmo que de maneira diferente e não mais com caráter censório, pois atualmente a responsabilidade da União é estipular uma classificação etária indicativa, e não impositiva.

A determinação etária presente nas fontes revela ainda um aspecto essencial da censura: o apelo à preservação da moralidade e dos bons costumes argumentando ter como principais sujeitos interessados as crianças e os jovens. Como vimos anteriormente, alguns setores da sociedade civil manifestavam seu apoio à censura das artes durante a ditadura e justificavam a importância da atividade censória na defesa dos valores familiares e cristãos, destacando sempre a infância e a juventude como períodos em que estes valores precisavam ser cultivados, não sendo expostos a qualquer posicionamento diferente.

Na justificativas de impropriedade é possível identificar mais precisamente os argumentos utilizados pelos censores para determinar que alguma peça não deveria ser exibida para faixas etárias mais jovens. Assim, a peça era liberada, mas deveria seguir a orientação censória referente ao seu público. Da amostragem de fontes analisadas, identificamos 70 ocorrências da justificativa de impropriedade, o que representa 15,7% do total de certificados. As justificativas utilizadas são diversas, assim como os cortes de texto, portanto, optamos por classificá-los em algumas categorias. Tanto para avaliar as justificativas quanto os cortes, utilizamos as categorias propostas por Costa¹⁶² que são: censura de ordem moral, política, religiosa e social.

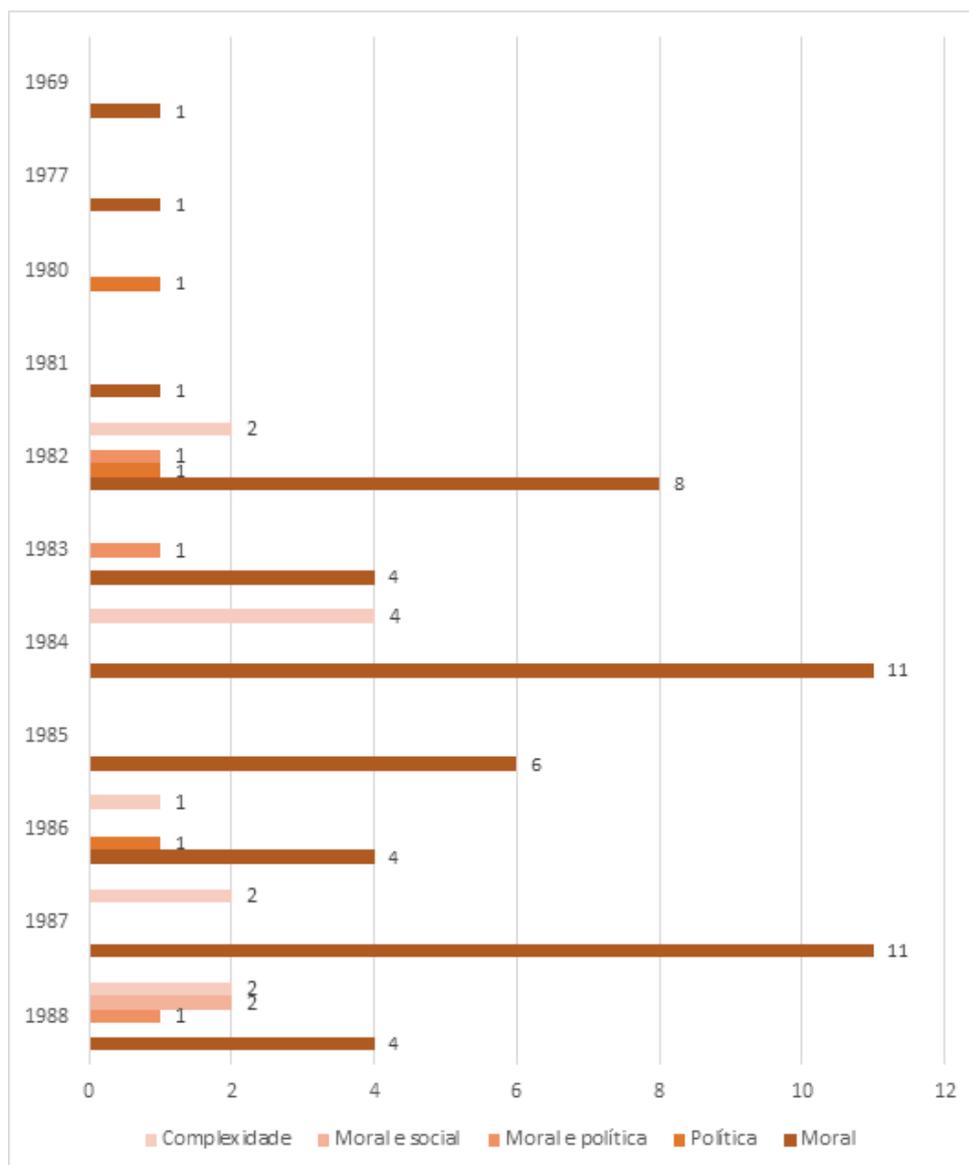
A categoria de ordem moral compreende as justificativas e os cortes de texto aplicados em peças que atentam à moralidade e aos bons costumes, fazem referência sexuais, nomeiam partes do corpo humano e proferem palavrões. A censura política proíbe referências à situação político-social, questionamento da ordem, desrespeito às forças armadas e qualquer menção que coloque em risco a segurança nacional. Já a censura de ordem religiosa têm como objetivo vetar conteúdos desrespeitosos às religiões, especialmente a religião católica. Por último, a censura

¹⁶² COSTA, 2006, p. 232.

de ordem social veta temas com caráter polêmico na sociedade, como o racismo, o aborto, o incesto, por exemplo.

Ao analisar o texto presente nas justificativas, identificamos em qual ordem de censura ele melhor se encaixava. Desse modo, chegamos ao resultado do gráfico a seguir, que demonstra a quantidade de certificados que continham justificativas de impropriedade que usam de argumentos de ordem moral, social ou política, organizados por ano.

FIGURA 3 - Argumentos das justificativas de impropriedade



Através do gráfico podemos perceber um uso bastante superior das justificativas de ordem moral em relação às demais. Notamos também que em nenhuma das justificativas foram aplicados argumentos estritamente de ordem religiosa, mas estes aparecem, como veremos a

seguir, motivando cortes de texto. Não identificamos também justificativas de ordem exclusivamente social, mas temos algumas menções de ordem moral que se associam à social. Criamos ainda a categoria complexidade para enquadrar aquelas justificativas que informam somente que a peça contém uma “temática complexa”, não acompanhando nenhum outro argumento, e categorias mescladas para os casos específicos em que o texto se aplica à mais de uma ordem de censura.

Dentro do que enquadramos como censura de ordem moral figuram justificativas que mencionam diversos temas. O que aparece com mais destaque é a questão do linguajar da peça, apontando a impropriedade das expressões utilizadas. Em vários casos os censores definem os termos como chulos, vulgares, de baixo calão ou pornográficos. Em algumas justificativas encontramos também a expressão “linguajar livre” ou simplesmente “ocorrência de palavrões”.

As referências sexuais também geravam apontamentos do censor, e dependendo da intensidade só eram liberadas para públicos maiores de idade. Dentre as justificativas utilizadas encontramos as expressões “situações de malícia”, “insinuação de relacionamento sexual”, “simulação de cenas de sexo”, ou qualquer referência sexual, incluindo menções à prostituição. As cenas de nudez também eram vistas como uma imoralidade, cabendo destaque dos censores para a ocorrência de “nu parcial”, “nudez total” ou ainda “cenas de nudez feminina” para justificar que tal peça só deveria ser exibida para públicos maiores. A nudez total levava à determinação de faixa etária maior de 18 anos¹⁶³, enquanto a nudez parcial era permitida em alguns casos para públicos maiores de 14 ou 16 anos¹⁶⁴, mas já na década de 1980, nos anos finais da censura.

Outro tema mal visto pela censura eram as alusões à conflitos familiares. Nas justificativas é possível encontrar referências como “desagregação familiar”¹⁶⁵, que levou o censor a determinar a faixa etária para maiores de 16 anos, ou “situações de conflito sócio-familiar”¹⁶⁶, que levou a determinação de público maior de 10 anos. Poderiam se enquadrar nessas situações cenas que abordassem o divórcio ou discussões entre membros de uma mesma família. A infidelidade também era um tema do meio familiar polêmico e que gerava restrição etária de público, na peça *Retalhos de morro*¹⁶⁷ o público determinado foi maior de 10 anos com a justificativa de conter “provocações a infidelidade conjugal”.

¹⁶³ N°. 363/84-RS; N°. 414/85-RS.

¹⁶⁴ N°. 396/84-RS; N°. 1838; N°. 471-86-SCDP/SR/RS.

¹⁶⁵ N°. 469/85-RS.

¹⁶⁶ N°. 016/88-SCDP/SR/RS.

¹⁶⁷ N°. 4014; N°. 257/82-RS.

A temática das drogas era também bastante polêmica e servia como justificativa para determinações etárias mais elevadas do censor. Quando a peça apenas mencionava ou fazia referência às drogas, era possível que houvesse liberação para ser exibida a um público maior de 16 anos¹⁶⁸, contudo, se continha alguma cena mais explícita de uso de tóxicos, recebia a determinação etária de 18 anos¹⁶⁹. Outra questão que gerava atenção da censura eram as cenas de violência. Em alguns certificados podemos encontrar justificativas nesse sentido que embasaram a exigência censória de um público maior de idade, como as menções à “situações de violência”¹⁷⁰, “crueldade humana”¹⁷¹ e “antropofagismo”¹⁷², em outros casos havia liberação para maiores de 16 anos, como ocorreu com a justificativa de “cenas de psicopatia”¹⁷³.

As categorias de sexo e nudez, drogas e violência foram essenciais para embasar a ação da censura e permanecem ainda hoje como os três parâmetros para a classificação etária indicativa. Juntamente às questões de linguajar chulo, foram os principais alvos da censura de ordem moral. Além disso, as justificativas de impropriedade ainda trazem referências à “tensão”, “corrupção”, “conflitos existenciais”, “comédia” ou “crítica de costumes”, como argumentos para não liberar a peça à todas as idades. O censor poderia justificar sua decisão com estes argumentos ou simplesmente determinar que a peça possuía “situações de imoralidade generalizada”¹⁷⁴, como foi o caso da peça *Que bom que não é comigo*, de Cebian, cuja faixa etária estabelecida foi no mínimo 16 anos.

Já nos casos que caracterizamos como de ordem moral e social concomitantemente, entram às menções à homossexualidade. Entendemos que a homossexualidade representava uma afronta aos conceitos morais da censura, mas também constituía um tema polêmico para a sociedade, assim, optamos por classificá-lo duplamente. As menções dos certificados na realidade falam em cenas ou sugestões de “homossexualismo”, um termo que atualmente não utilizamos devido ao caráter patológico que o sufixo “ismo” confere à palavra. As quatro justificativas que utilizam esse argumento foram aplicadas nas peças¹⁷⁵: *Morangos Mofados*, de Caio Fernando de Abreu, em 1985, com idade mínima definida em 18 anos, *Sala de espera*, de Roger Bolívar, em 1986, com idade de 16 anos, *O retrato de Dorian Grey*, de Renato

¹⁶⁸ N°. 073/87-SCDP/SR/RS; N°. 327/83-RS; N°. 12487.

¹⁶⁹ N°. 077/87-SCDP/SR/RS.

¹⁷⁰ N°. 11596.

¹⁷¹ N°. 262/82-RS; N°. 11478.

¹⁷² N°. 2197; N°. 022/88-SCDP/SR/RS.

¹⁷³ N°. 473/86-SCDP/SR/RS.

¹⁷⁴ N°. 7729/77.

¹⁷⁵ Respectivamente: N°. 455/85-RS; N°. 496/86-SCDP/RS; N°. 012/88-SCDP/SR/RS; N°. 005/88-SCDP/SR/RS.

Campão (adaptação), em 1988, estabelecendo restrição aos menores de 16 anos e *A dupla dinâmica*, de Carlos Connimos, em 1988, com faixa etária de 14 anos.

A categoria de complexidade não permite uma avaliação mais profunda de qual ordem de censura se encaixa, visto que nos certificados consta apenas a “temática complexa” do espetáculo, sem outros argumentos. Nas categorias que envolvem censura de ordem política também não há um detalhamento do que exatamente constitui o problema para o censor, os certificados informam apenas que a peça contém conteúdo ou cunho político e crítico, e portanto, só estaria liberada para públicos com mais idade. Foram identificados três certificados que falam estritamente em política, e três que mesclam argumento políticos e morais.

Dentre as peças que receberam uma justificativa de ordem política constam: *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade¹⁷⁶, avaliada em 1980 e com definição etária de 18 anos, *Terror e miséria do III Reich*, de Bertolt Brecht, em 1986, com faixa de idade acima dos 14 anos, e *Palco de Vidro*, de Gorg Buchner, em 1982, proibida para menores de 18 anos. Nas justificativas de ordem moral e política encontram-se as peças: *Que se passa, che?*, de Carlos Carvalho, avaliada em 1982, e com público acima de 18 anos, *Bailei na curva*, solicitada em 1983, com idade definida em 16 anos, e *o Auto dos 99%*, de Antônio Carlos Fontoura, em 1988, proibida para menores de 14 anos.¹⁷⁷

Nos seis casos supracitados os certificados datam da década de 1980, e usam explicitamente do argumento político para embasar a proibição censória para determinadas faixas etárias de público. Essas fontes nos ajudam a entender que apesar do contexto de abertura, o órgão censor não recuou na aplicação da censura política. Ainda assim, é preciso distinguir o impacto da censura de ordem política nas justificativas e nos cortes de texto, que cumprem funções diferentes. Enquanto a justificativa fundamenta uma restrição de idade, o corte é muito mais direto e mutila o texto teatral. Nos anos 1980 as justificativas políticas permanecem sendo aplicadas para informar que determinada peça é considerada inapropriada, mas os cortes de texto com essa motivação já não eram tão recorrentes. Assim, a censura diminuiu a ocorrência de cortes com essa natureza, mas continuou encontrando maneiras de restringir o público da peça.

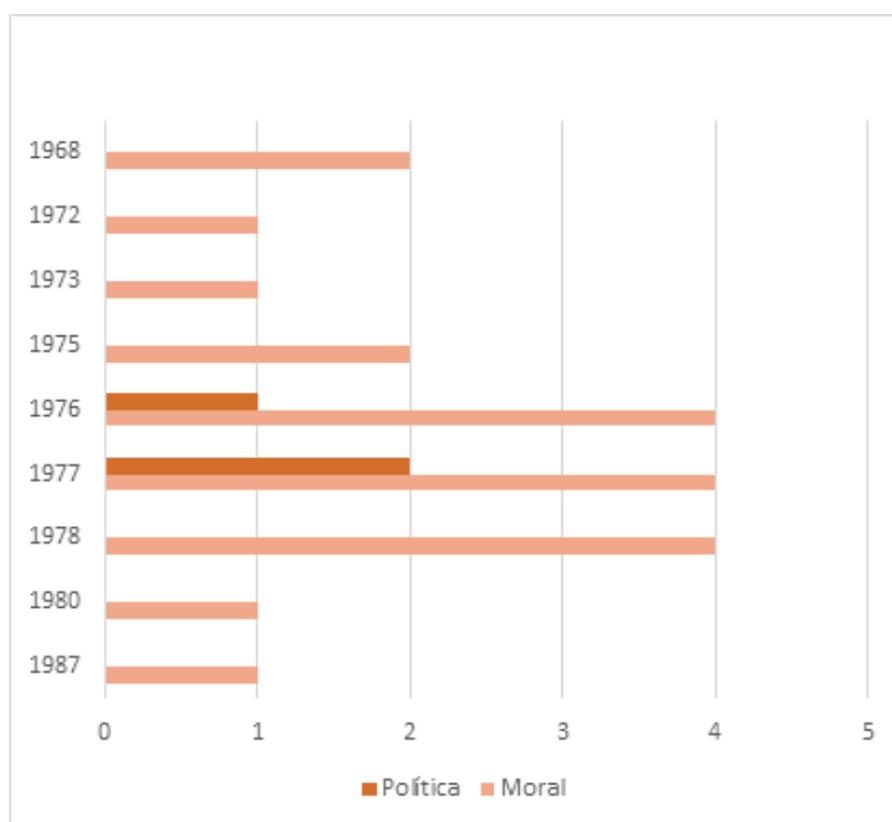
A última categoria de intervenção que analisaremos são os cortes impostos pela censura aos textos teatrais requeridos pelos grupos e companhias sul rio-grandenses. Da amostragem analisada, 28 certificados informam que há cortes de textos, o que representa 6,3% do total.

¹⁷⁶ Imagem da fonte disponível na seção Anexo.

¹⁷⁷ Respectivamente: N°. 005/80; N°. 503-SCDP/SR/RS; N°. 268/82-RS; N°. 275/82/RS; N°. 327/83-RS; N°. 027/88-SCDP/SR/RS.

Nessa categoria de intervenção, temos dois casos em que o texto teatral está ausente: as peças *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, de Fernando Arrabal, e *Fala baixo senão eu grito*, de Leilah Assunção, possuem, cada um, duas requisições para encenação, e todas informam cortes de texto. Contudo, apenas um roteiro de cada peça está presente no acervo, e não é possível identificar exatamente qual certificado ele acompanha. Os cortes informados nos certificados referem-se praticamente às mesmas páginas, portanto, a partir do único exemplar de texto disponível, foi possível identificar a natureza das proibições, e inferimos que se aplique aos dois pedidos de avaliação censória de cada peça. Dadas essas considerações, chegamos ao gráfico abaixo, que enumera o tipos de cortes aplicados por ano dos certificados:

FIGURA 4 - Tipos de censura nos cortes de texto



No gráfico podemos perceber a ocorrência de 20 cortes de texto de ordem moral e 3 de ordem política. Faltam outros 5 casos mais complexos que não entraram no gráfico pois são uma mescla de diversas naturezas de censura.

Dentre estes casos complexos temos *A história do zoológico*¹⁷⁸, de Edward Albee, que em 1977 sofreu censura de ordem moral numa expressão de baixo calão, e também religiosa, sendo cortada no seguinte trecho “Com deus que é uma bicha negra que usa quimono e depila

¹⁷⁸ N°. 267/77.

as sobrelhas? Que é uma mulher que chora decidida do outro lado da porta fechada... com deus que, segundo me contaram, deu as costas a tudo algum tempo atrás...”.

Na mesma situação de complexidade está a peça *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*¹⁷⁹, de Fernando Arrabal. O texto teve um pedido de encenação em 1973 e outro em 1976, sendo aprovado em ambos os casos para maiores de idade desde que aplicasse os cortes determinados. A peça sofreu cortes na ocorrência de linguajar chulo, nas referências sexuais e em menções à homossexualidade e incesto, que caracterizamos como natureza moral e social. Também teve cortes de teor religioso, pois proibiu trechos como “Deus cagou no oceano por desprezo”, “cristo deveria ter nascido cachorro...”, “qual será a música que mais chateia deus?”, além de duas páginas inteiras cortadas de uma cena com uma freira grávida. Recebeu ainda cortes de ordem política em trecho que relaciona militar com ditador.¹⁸⁰

A peça *É esse o caminho ou o exercício*¹⁸¹, de John Lewis Carlino, também teve uma avaliação censória complexa, que mistura elementos morais, políticos e sociais. Referências sexuais, palavrões, adultério, aborto, menções como “um viva ao general” e a palavra idiota caracterizando um militar, constituem os cortes que a peça sofreu. O último caso que não entrou para o gráfico é um tema secundário, que não se encaixa exatamente em nenhuma das categorias propostas. Trata-se da peça *Escondida na calcinha*¹⁸², de Marcia Canto, que pretendia executar um trecho do hino nacional, mas foi impedida pela censura.

Considerando os casos que estão identificados no gráficos, temos três situações de cortes de texto com motivação estritamente política. A primeira é do musical infantil *Os Saltimbancos*, de Sérgio Bardotti. A peça possui sete requisições para encenação, entre os anos de 1977 e 1985, sendo todas liberadas sem restrição de faixa etária. Contudo, a primeira requisição¹⁸³ foi classificada como público livre desde que seguidas as determinações de cortes. Os trechos selecionados pela censura foram três menções à palavra “pau-de-arara”, duas referências à democracia, e uma referência ao ibope da televisão.¹⁸⁴

A segunda situação de corte com natureza política foi na peça *Estação partida*¹⁸⁵, de Oduvaldo Aurélio Bender e Rafael Guerra. A peça foi requerida em 1977 e recebeu como retorno da censura a classificação etária de 14 anos e o corte de uma página inteira de texto em que constava uma música do espetáculo. A canção aborda o cansaço do povo com o

¹⁷⁹ N.º. 5308/73; N.º: 2197/76.

¹⁸⁰ Imagem da fonte disponível na seção Anexo.

¹⁸¹ N.º. 4090/77.

¹⁸² N.º. 031/87-SCDP/SR/RS.

¹⁸³ N.º. 7857/77-B.

¹⁸⁴ Imagem da fonte disponível na seção Anexo.

¹⁸⁵ N.º. 7480/77.

empobrecimento e com as condições do local em que vive, e encoraja o canto contra aqueles que tentam silenciá-los.¹⁸⁶ A terceira e última situação refere-se à peça *Minha história*¹⁸⁷, de Carlos Feldman, que foi submetida para avaliação da censura em 1976. O texto sofreu cortes logo nas primeiras páginas, em que aborda a dependência externa do Brasil, as desigualdades sociais e as condições precárias em que vive a maioria da população, especialmente os trabalhadores rurais.

As demais ocorrências de cortes de texto referem-se a censura de ordem moral, e reproduzem o padrão de proibições: referências sexuais, menções à partes do corpo humano e à menstruação foram alguns dos temas cortados. Palavras de baixo calão, uso de drogas, adultério, aborto e homossexualidade foram igualmente alvos das proibições.

Ainda que a maioria dos cortes de texto sejam atrelados a justificativas de defesa da moralidade, precisamos entender sua aplicação dentro do contexto de politização da censura de costumes. Como abordamos no tópico anterior, com o histórico da censura ao teatro no país, a partir de 1968 começa a se desenhar o processo de politização da censura, especialmente com a promulgação do AI-5. A consolidação desse processo se deu em 1970 com o Decreto-lei Nº. 1.077 que compreendia que havia publicações no país servindo a um plano subversivo que colocava em risco a segurança nacional. O decreto não menciona diretamente as artes cênicas, mas representa o ápice da articulação entre as esferas moral e política, e foi igualmente aplicado ao caso do teatro. Segundo Garcia, “após a edição do decreto-lei n.º 1.077, o organismo censório atribuiu potencial revolucionário às peças teatrais que transgrediram o campo moral”.¹⁸⁸

A comunidade de informações da ditadura, composta pelos seus órgãos de segurança, compreendia que a subversão comunista tinha como uma de suas ferramentas a expansão de “ideologias alienígenas” através da dissolução dos princípios morais da família brasileira. Desse modo, a ocorrência de palavrões numa peça, poderia ser significada como um evento muito mais perigoso do que realmente era, pois a censura lia estes trechos como uma afronta moral cujo plano de fundo era político. Como apontado por Garcia:

No imaginário conspiratório da comunidade de informações e dos órgãos de segurança, a expansão do comunismo internacional e o plano de tomada do poder utilizavam-se de estratégias que iam desde a atuação de organizações guerrilheiras até a desmoralização das instituições vigentes.¹⁸⁹

A partir do fenômeno da politização dos costumes podemos entender a dimensão que continham alguns cortes de texto aparentemente de ordem moral. As menções proibidas em

¹⁸⁶ Imagem da fonte disponível na seção Anexo.

¹⁸⁷ Nº. 6975/76.

¹⁸⁸ GARCIA, op. cit., p. 282.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 275.

algumas peças do tema do divórcio, por exemplo, devem ser entendidas como parte desse processo, portanto, não são somente uma defesa da moral familiar, mas uma defesa contra um suposto plano subversivo que objetiva desmoralizar a família.

Ao longo da ditadura, a censura passou por oscilações, sendo que a partir de 1968 predominou a ordem política. Já na gestão de Portella no Ministério da Justiça, a censura moral prevaleceu pois o plano era acompanhar o contexto de abertura. Com a chegada do novo ministro Abi-Ackel houve um retrocesso e retorno da preponderância política, e finalmente, com o fim da ditadura, nos anos finais da censura, sua atuação baseou-se mais em princípios morais. Nos períodos em que a censura de ordem política prevaleceu, a ditadura compreendia que “o meio estudantil, os meios de comunicação e os setores artísticos integravam a ‘rede de subversão’ e serviam à expansão do comunismo em território nacional [...]”¹⁹⁰

Portanto, reforçamos que é preciso levar em conta, ao analisar as restrições censórias presentes nas fontes, que a censura realizada com argumento moral continha também um embasamento político. Essa característica é essencial para compreender a censura no contexto ditatorial em que funciona como um mecanismo repressivo.

Além das intervenções da censura, as fontes trazem informações a respeito dos requerentes da avaliação censória. Em muitos casos quem fazia o pedido eram os próprios autores e autoras das peças, portanto, dramaturgos gaúchos ou que residiam no estado, como Carlos Carvalho (de Porto Alegre), Ivo Bender (de São Leopoldo) e Lourdes Helena Freiner (de Veranópolis), por exemplo. Em outros certificados consta o nome do grupo teatral responsável pela montagem da peça, o que nos permite ter um panorama das companhias que atuaram no estado no período da ditadura, sendo identificados mais de oitenta grupos.

Um elemento importante para a produção teatral nesse contexto foram os grupos formados por estudantes, muitos dos quais surgiam a partir das agremiações e entidades representativas estudantis. Foram analisados diversos certificados cujos requerentes da encenação eram grupos compostos por secundaristas e universitários¹⁹¹, ou então os pedidos

¹⁹⁰ Ibidem, p. 276.

¹⁹¹ Associação Bageense de Estudantes de 1º e 2º Graus, União Gaúcha de Estudantes, União Gaúcha dos Estudantes do Ensino Comercial, Grêmio de Estudantes Dom Diogo de Souza, Teatro do Estudante de Bom Jesus, União Juvenil São Paulo, Centro Evangélico Universitário de Porto Alegre, Grupo Teatro Universitário Independente e Grupo Teatral Unisinos.

eram realizados diretamente por escolas e universidades¹⁹²; havia, ainda, solicitações específicas para festivais estudantis¹⁹³.

Em geral, os certificados com os quais trabalhamos contém pelo menos uma informação a respeito da origem do pedido de avaliação censória. Por vezes consta o nome de quem realizou o pedido ou então a companhia responsável pela produção, seguidos da cidade em que o grupo atuava. Com esta última informação, pudemos observar que a produção teatral do estado não se restringia a Porto Alegre, tendo pedidos de encenação provenientes de Bagé, Santa Maria, Santo Ângelo, Novo Hamburgo, São Leopoldo, Giruá, Ijuí, Pelotas, Canoas, Marcelino Ramos e Flores da Cunha.

A existência de tantos grupos teatrais demonstra que mesmo diante de um contexto ditatorial e repressivo havia interesse em produzir arte, e isso não ocorria somente no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, mas no restante do país também. Ainda que os artistas precisassem submeter os roteiros de peça para avaliação da censura e muitas vezes tivessem retornos negativos (cortes de texto, proibição da encenação), não deixaram de produzir teatro.

Para trabalhar com as artes cênicas, especialmente com peças de conteúdo politicamente engajado e crítico ao contexto político-social, era necessário encontrar brechas no sistema repressivo e criar mecanismos de resistência contra suas imposições. A censura ao teatro e as diversões públicas tinha sua sistemática e agia a partir de determinados critérios; contudo, mesmo dentro desse sistema era possível encontrar formas de negociação. Para Costa, a censura se constitui em um

campo de relações sociais entre artistas e governo envolvendo barganhas, negociações, interferências, recursos narrativos e literários. Também o veto ou a liberação são parte dessa relação de troca: espetáculos liberados podem ser suspensos caso haja denúncia de transgressão dos limites estabelecidos para os artistas, ou caso alguma autoridade se sinta atingida pelo que é dito no palco. Por outro lado [...] uma peça proibida podia vir a ser liberada.¹⁹⁴

Essa relação de negociação pode ser percebida em algumas das fontes analisadas. É o caso da peça *O Prisioneiro*, de Moacyr Flores, que foi solicitada¹⁹⁵ em abril de 1976 pelo Colégio Municipal Emílio Meyer, e recebeu como resposta da censura a determinação etária de 14 anos. No mês seguinte foi realizada nova solicitação¹⁹⁶ e o resultado foi a mudança da faixa etária, passando para 10 anos. Os certificados dos dois pedidos são assinados pelo mesmo

¹⁹² Instituto de Educação General Flores da Cunha, Ginásio Estadual de Giruá, Escola São Rafael, Colégio Municipal Emílio Meyer, Colégio Santo Ângelo, Departamento de Arte Dramática da UFRGS, Faculdade de Filosofia da UFRGS e Fundação Universidade do Rio Grande.

¹⁹³ Festival Missioneiro de Teatro Estudantil e 1º Festival Estudantil do Teatro.

¹⁹⁴ COSTA, 2006, p. 23.

¹⁹⁵ N°. 6731/76.

¹⁹⁶ N°. 6620/76.

ensor. Outro caso é o da peça *Idades Cegas*, de Ademir Juarez Gomes da Fonseca. Sua primeira solicitação de encenação foi feita em setembro de 1980 e a idade mínima determinada para o público foi de 18 anos. Em outubro foi realizado novo pedido e a classificação baixou para 16 anos. Nesses certificados¹⁹⁷ não é informado o nome do requerente nem dos produtores, apenas que o pedido é proveniente de Porto Alegre, mas os censores que assinam são diferentes em cada um. Através dessas duas situações podemos inferir que houve algum tipo de conciliação entre os requerentes e o serviço de censura para provocar as mudanças etárias.

A negociação poderia ser mais direta entre os artistas e censores, fosse pessoalmente ou através de recados para o censor inseridos nos roteiros, ou ainda manobras empregadas para confundir e driblar a censura. Alguns dos mecanismos utilizados eram a mudança do nome de uma peça vetada quando se fazia um novo requerimento ou o uso de pseudônimos para os autores, visando confundir a censura e obter resultados diferentes na sua avaliação. A linguagem metafórica e as narrativas históricas eram fortemente exploradas, pois tornavam a mensagem da peça mais difícil de ser compreendida, por vezes passando despercebida pela censura. O uso dos palavrões como isca para o censor também era uma ferramenta utilizada, assim, os artistas recheavam o texto teatral de palavras que certamente seriam alvo da censura para ofuscar o verdadeiro sentido da peça.

Mesmo empregando todos esses recursos a censura impunha seus cortes e restrições nas peças e a partir de então era responsabilidade dos artistas acatarem ou não as determinações. Ao analisar documentos da censura às expressões artísticas no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Berg¹⁹⁸ identificou processos referentes a desobediências de determinações censórias, e aponta que esses processos eram mais recorrentes para o meio teatral. Os artistas utilizavam de cacôs, que são falas improvisadas, durante a peça para inserir novas informações que não passaram pela avaliação da censura, ou então, simplesmente ignoravam os cortes determinados. Por vezes, havia censores fiscalizando a peça ou então alguma pessoa do público fazia uma denúncia no órgão da censura, e os artistas eram punidos formalmente com multas ou suspensão do espetáculo. Por essa razão, a desobediência das imposições da censura eram especialmente recorrentes em grupos teatrais itinerantes, como os circos-teatro, em que a fiscalização era mais precária.¹⁹⁹

Percebemos, portanto, que a censura foi um importante mecanismo repressivo ao longo da ditadura, proibindo o que considerava imoral e subversivo nas artes cênicas. Os modos de

¹⁹⁷ Ambos os certificados estão identificados como: Nº. 10347.

¹⁹⁸ BERG, op. cit., p. 122.

¹⁹⁹ COSTA, 2008, p. 27.

intervenção censória poderiam ser a imposição de restrição etária ou cortes diretos ao texto. O meio teatral desenvolveu ferramentas de resistência diante dessas imposições, mas a ação censória teve um impacto muito mais profundo e violento, que foi a autocensura, quando os próprios artistas começaram a policiar suas produções, antevendo o corte do censor. Para Costa “mais importante do que o corte de uma palavra em mais de duzentas páginas de texto, é o ritual a que se submetia o artista para defender suas intenções e ideias frente às autoridades instituídas”.²⁰⁰

A censura não deve ter seu impacto medido pelo número de cortes que impõem a um texto teatral, mas pelo que esses cortes implicam no texto. Por vezes, as proibições impostas pelo censor eram tão significativas que faziam o texto perder seu sentido original, mutilando completamente a obra. Mas, para além dos cortes, o mais importante na censura, como apontado por Costa, é:

[...] a sua própria existência, a sua presença cotidiana que submete, suaviza, aliena, homogeneiza e infantiliza os textos e os espetáculos. Essa prática, que humilha o artista e que o submete, torna-se tão rotineira quanto perniciosa, provocando nos artistas sua mais direta consequência: a autocensura.²⁰¹

Diversos artistas do período, das mais variadas manifestações artísticas, relataram como a presença constante da censura levava a um questionamento a respeito de suas produções. Essa violência da censura é imensurável pois impediu, além da liberdade de expressão, que a própria criatividade fosse desenvolvida. Desse modo, podemos perceber através da documentação analisada a atuação do órgão de censura e as intervenções que impunham aos textos teatrais, mas o maior impacto da atividade censória está em sua própria existência que silenciou vozes, impediu a inventividade artística e causou consequências incalculáveis para o teatro brasileiro.

²⁰⁰ Ibidem, p. 22.

²⁰¹ COSTA, 2006, p. 249-250.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da ditadura civil-militar brasileira a censura foi um importante instrumento de controle ideológico e teve especial impacto na produção artística. Através da pesquisa com fontes documentais produzidas pelo órgão censor, tentamos contribuir em relação ao conhecimento da censura às artes cênicas. Utilizando documentação referente aos requerimentos de encenação feitos por grupos do Rio Grande do Sul, procuramos mostrar que havia teatro sendo produzido além do eixo cultural de São Paulo e Rio de Janeiro, e que este também foi alvo da ação censória. Guardadas as devidas proporções de produção em cada local, consideramos que o teatro sul rio-grandense também teve suas contribuições no período e merece ser analisado.

As fontes documentais que utilizamos do acervo Sônia Duro, indicam uma série de possibilidades de pesquisa e têm grande potencial para nos ajudar a entender a atuação censória ao teatro no Rio Grande do Sul durante a ditadura civil-militar. O trabalho com as fontes do Fundo da Censura demandou bastante tempo devido a necessidade de realizar a catalogação preliminar dos documentos, para então proceder na sua análise. Assim, no desenvolvimento da pesquisa não conseguimos, por limitações de tempo e escrita, trazer outras fontes para dialogar com os certificados produzidos pela censura. Consideramos que outras possibilidades, como registros da imprensa a respeito dos episódios abordados ou o uso da história oral, poderiam certamente enriquecer a pesquisa. Contudo, esperamos que esse trabalho sirva para instigar outras investigações com a temática que consigam trazer novos elementos e avançar na produção acadêmica.

Tentamos evidenciar, primeiramente, o contexto geral da relação entre a ditadura civil-militar e a cultura. O período ditatorial foi marcado pela modernização conservadora, que na área das artes significou a existência concomitante de uma ferramenta de controle e repressão, a censura, e uma política de incentivos estatais à produção cultural. A consequência desse processo foi a criação de um mercado massificado que transformou o consumo de cultura no país. Em linhas gerais, identificamos também que a relação com a cultura foi marcada, num primeiro momento, por uma hegemonia da produção engajada de esquerda. A partir de 1968 e com a forte influência da DSN, a situação se alterou e a cultura passou a ser encarada como um meio de subversão a ser reprimido.

Para melhor compreender essa relação, trouxemos os exemplos da música e do cinema produzidos no período. Assim como as artes cênicas, essas duas expressões artísticas passaram por um momento de efervescência e criatividade a partir da década de 1950 e foram impactadas

pelo projeto de modernização conservadora. A música atingiu um nível de massificação nunca antes visto, e o cinema ganhou notoriedade internacional. Ao mesmo tempo em que ocorriam esses resultados positivos, sofria-se duramente com a ação da censura que, impedindo a plena liberdade de expressão, mutilou criações artísticas e prejudicou o processo cultural singular que vinha se desenhando no país.

Compreendendo alguns elementos da relação entre ditadura e cultura e a partir dos exemplos do cinema e da música, adentramos de forma mais detalhada na produção teatral. Destacamos o momento significativo que o teatro vivenciava antes do golpe de Estado de 1964, com a profissionalização da atividade teatral, a formação de público e o interesse em produzir uma dramaturgia nacional, com capacidade de dialogar com a realidade sócio-política do país. Nesse momento destacaram-se o Teatro de Arena de São Paulo, o Grupo Oficina e o CPC da UNE. Nos primeiros anos desde instaurada a ditadura, as restrições censórias ao teatro já começaram a aumentar mas a mudança radical veio a partir de 1968. A censura passou por dois processos importantes: a centralização da atividade em Brasília, sendo retirada da alçada estadual, e a politização da censura de costumes. A partir de então, as proibições censórias, especialmente com argumentos de ordem política, cresceram significativamente e, embasada na DSN, a censura incorporou as questões de ordem moral como parte da guerra psicológica praticada pelos inimigos internos.

Mesmo diante desse cenário, os grupos teatrais continuaram resistindo e produzindo arte da maneira que podiam, lutando contra o silêncio imposto. No contexto do Rio Grande do Sul ao longo da ditadura, destacaram-se grupos como o TAPA, a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, o grupo Descascando o Abacaxi e o grupo Vende-se Sonhos. Para além do circuito metropolitano, o interior do estado também contou com grupos teatrais, especialmente protagonizados por estudantes. Esses grupos, ao submeterem ao órgão censor os roteiros das peças que pretendiam encenar, muitas vezes foram alvo de intervenções.

Dentre as intervenções destacaram-se a restrição de faixa etária e os cortes de textos. Todas as peças avaliadas pela censura recebiam alguma determinação em relação à idade do público que estava autorizado a assisti-las; a maioria das peças nas fontes analisadas recebeu algum tipo de restrição nesse sentido, não autorizando a encenação como livre para todos os públicos. Esse foi um mecanismo bastante relevante e que, especialmente se pensarmos o contexto de produção teatral do interior do estado, podia impedir a realização de determinadas peças. Além disso, em vários dos certificados analisados foi possível identificar as justificativas empregadas pelos censores para sustentar sua decisão em relação à faixa etária. Tais justificativas de impropriedade das peças teatrais utilizavam principalmente argumentos de

ordem moral, mas também figuraram argumentos políticos e aqueles embasados na “complexidade temática da peça”.

Em relação aos cortes de texto, que foram a ação mais incisiva da censura, com o poder de mutilar produções artísticas, o predomínio também foi de ordem moral, tendo poucas ocorrências estritamente políticas. Contudo, mesmo as ações censórias que se justificavam pela defesa da moralidade e dos bons costumes devem ser contextualizadas dentro do processo de politização da censura. Desse modo, as restrições que aparentemente se deveram à garantia dos princípios morais, da unidade familiar e dos preceitos religiosos, foram também políticas, entendidas como uma ameaça à segurança nacional e à ordem vigente.

Através da documentação produzida pelo próprio órgão censor, foi possível identificar as práticas da censura ao teatro e os mecanismos que utilizou para impor silêncios e proibições. A censura às diversões públicas foi um fenômeno complexo que possuía um método e normas, seguia a DSN e contou com apoio de parcelas da sociedade civil.

Acreditamos que abordar essa temática é algo muito significativo no atual contexto político marcado por retrocessos, retirada de direitos, perseguição política, violação de direitos humanos e desrespeito à liberdade de expressão. A arte que produzimos e consumimos hoje não está sujeita à todo o aparato da censura prévia e suas coerções, mas outros caminhos são explorados para silenciar as vozes que ousam se insurgir contra as injustiças e desigualdades sociais. Dedicar-se à pesquisa a respeito da censura nas expressões artísticas durante a ditadura é importante para construirmos a memória das violações que ocorreram nesse período. Para que não esqueçamos dessa história. E para que ela jamais se repita!

REFERÊNCIAS

FONTES:

A) Fontes documentais:

Amostragem do Fundo da Censura do Centro de Documentação e Pesquisa em Artes Cênicas Sônia Duro, do Teatro de Arena de Porto Alegre.²⁰²

B) Legislação:

BRASIL. Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Brasília, DF: Presidência da República, 1968. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm>. Acesso em: 1 dez. 2018

BRASIL. Constituição (1937). Constituição dos Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro, Capital Federal: Presidência da República, 1937. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao37.htm>. Acesso em: 1 dez. 2018.

BRASIL. Decreto nº 20.493, de 24 de jan. de 1946. Aprova o regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Rio de Janeiro, Capital Federal: Presidência da República, 1946. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

BRASIL. Decreto nº 24.531, de 2 de jul. de 1934. Aprova novo Regulamento para os serviços da Polícia Civil do Distrito Federal. Rio de Janeiro, Capital Federal: República dos Estados Unidos do Brasil, 1934. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24531-2-julho-1934-498209-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

BRASIL. Decreto nº 70.665, de 2 de jun. de 1972. Altera, em caráter provisório, a estrutura do Departamento de Polícia Federal e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-70665-2-junho-1972-419313-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

BRASIL. Decreto-lei nº 8.462, de 26 de dez. de 1945. Cria o Serviço de Censura de Diversões Públicas no D.F.S.P. e dá outras providências. Rio de Janeiro, Capital Federal: Presidência da República, 1945. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-8462-26-dezembro-1945-458500-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

BRASIL. Decreto-lei nº 1.077, de 26 de jan. de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Presidência da República, 1970. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm>. Acesso em: 1 dez. 2018.

²⁰² Arroladas em Apêndice.

BRASIL. Decreto-lei nº 1.949, de 30 de dez. de 1939. Dispõe sobre o exercício da atividade de imprensa e propaganda no território nacional e dá outras providências. Rio de Janeiro, Capital Federal: Presidência da República, 1946. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1930-1939/decreto-lei-1949-30-dezembro-1939-412059-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

BRASIL. Lei nº. 5.536, de 21 de nov. de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1968. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

SITES CONSULTADOS:

A Tribo. In: Ói Nós Aqui Traveiz. Disponível em: <https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/p/a-tribo_1.html>. Acesso em: 1 dez. 2018.

ABRACCINE. *Abraccine lança '100 melhores filmes brasileiros' no Festival de Gramado*. Disponível em: <<https://abraccine.org/2016/09/04/abraccine-lanca-100-melhores-filmes-brasileiros-no-festival-de-gramado/>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

CENTRO Popular de Cultura (CPC). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399389/centro-popular-de-cultura-cpc>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

MEMÓRIAS DA DITADURA. Música no Brasil da ditadura. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/musica/index.html>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

SEDACTEL. *Teatro de Arena*. Disponível em: <<https://sedactel.rs.gov.br/teatro-de-arena>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

TEATRO de Equipe. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao508747/teatro-de-equipe>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

TEATRO de Revista. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo614/teatro-de-revista>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALMEIDA, Mario de; GUIMARAENS, Rafael. *Trem de volta - Teatro de Equipe*. Porto Alegre: Libretos, 2003.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru: Edusc, 2005.

AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, imprensa e Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento*. Bauru, SP: EDUSC, 1999. p. 255.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não: Música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

BERG, Creuza. *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2002.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Relatório da Comissão Nacional da Verdade. v. 2. Brasília: CNV, 2014. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_2_digital.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2018.

CAROCHA, Maika. A censura musical durante o regime militar. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 44, 2006. p. 193.

CASADEI, Eliza; GOMES, Mayra. A dimensão política da censura moral. *Verso e Reverso*, Porto Alegre, v. 24, n. 56, p. 57-70, maio/ago. 2010. p. 61.

COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006;

COSTA, Cristina. (Org). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

DOBERSTEIN, Juliano Martins. *As Duas Censuras Do Regime Militar: O Controle Das Diversões Públicas e da Imprensa entre 1964 E 1978*. 2007. 210 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. p. 40.

FICO, Carlos. "Prezada censura": cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, p. 251-286, dez. 2002.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia Almeida Neves (Orgs.). *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

GARCIA, Miliandre. *"Ou vocês mudam ou acabam": teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)*. 2008. 420 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

GARCIA, Miliandre. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. 2002. 214 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós Graduação em História da UFPR, Curitiba, 2002. p. 63.

GARCIA, Miliandre. Patética: o prêmio e as censuras (anos 1970). *Baleia na rede*, São Paulo, v. 1, n. 9, p. 135-157, 2012. p. 1.

- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 298.
- GUIMARAENS, Rafael. *Teatro de Arena palco de resistência*. Porto Alegre: Libretos, 2007. p. 16.
- MELLO, Zuzana Homem de. *A Era dos Festivais — uma parábola*. São Paulo: Editora34, 2003.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 47, São Paulo, 2004.
- PADRÓS, Enrique Serra. *Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e Segurança Nacional. Uruguai (1968-1985): do Pachecato à Ditadura Civil-Militar*. 2005. 876 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História UFRGS, Porto Alegre, 2005. p. 489.
- PARANHOS, Adalberto. História, política e teatro em três atos. In: História, teatro e política. In: PARANHOS, Kátia R. (Org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 35.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. Dramaturgos e grupos de teatro no Brasil pós-1964: arte, cultura e política. *Lutas Sociais*, São Paulo, v. 18 n. 32, p. 190-202, jan./jun., 2014. p. 4.
- PATRIOTA, Rosângela. Arte e resistência em tempos de exceção. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, v. 42, jan./jun. 2006. p. 127.
- PATRIOTA, Rosângela. Textos e imagens do teatro no Brasil. *Revista Fênix*, Uberlândia, v. 5, n. 2, 2008. p. 19.
- PILGER, R. O Teatro de Arena de Porto Alegre. *Cena*, Porto Alegre, n. 5, 2006. p. 4.
- PINTO, Leonor Souza. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. p. 6. Disponível em: < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >. Acesso em: 1 dez. 2018.
- RIBEIRO, Paula Chagas Autran; TOLEDO, Paulo Bio. Experimentalismo e politização na dramaturgia brasileira da década de 1960: do seminário de dramaturgia no Teatro de Arena à peça Mutirão Em Novo Sol. *Cena*, Porto Alegre, n. 19, 2016. p. 2.
- RIDENTI, Marcelo. Censura, repressão e modernização cultural no tempo da ditadura. *aParte XXI*, São Paulo, n. 6, 2013. p. 122.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília. (Orgs.). *O Brasil Republicano*, v. 4, *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 155.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981. p. 17.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. cap. 7, p. 70-111.

APÊNDICE

AUTOR	PEÇA	CLASSIFICAÇÃO	REQUERENTE	CENSOR	DATA	CORRES	COMENTÁRIOS
ABADE, Francisco Cezar Nascimento	Os quatro caretas e a lenda do palhaço Nº: 190/80/RS	Livre	Francisco Cezar N. Abade, produção de Grupo Caverna de Teatro, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1980	Não	
	Os quatro caretas e a lenda do palhaço Nº: 10540	Livre	Francisco Cezar N. Abade, produção de Grupo Caverna de Teatro, POA/RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1980	Não	
	A consciência é a última que morre Nº: 189/80/RS	+18	Francisco Cezar N. Abade, produção de Grupo Caverna de Teatro, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1980	Não	
	A consciência é a última que morre Nº: 10523	+18	Francisco Cezar N. Abade, produção de Grupo Caverna de Teatro, POA/RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1980	Não	
ABECHE, Alberto Montovani	Pesadelo Nº: 4118/76	+10	Festival Missioneiro de Teatro Estudantil, RS	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1976	p. 17, 18	Palavra “merda”
ABEL, Carlos	A galinha dos ovos de ouro Nº: 353/84-RS	Livre	Clenio Faccin, Santa Maria/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1984	Não	
	A galinha dos ovos de ouro Nº: 2628	Livre	Clenio Faccin, Santa Maria/RS	Nei de Oliveira, chefe do SC/DCDP e Solange Maria Teixeira Hernandes, diretora da DCDP	1984	Não	
ABREU, Caio Fernando de	(De)Colagem Nº: 7837/77	+18	José P. de Abreu Jr, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1977	p. 7 e 8	Palavra “porra” e referências sexuais
	A comunidade do arco-íris Nº: 041/79/RS	Livre	Isaías Rocha de Quadro, produção de Grupo de Teatro Província	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	
	A comunidade do arco-íris Nº: 9409/79	Livre	Isaías Rocha de Quadro, produção de Grupo de Teatro Província	Eliel José de Souza, chefe do serviço de censura	1979	Não	
	Morangos mofados Nº: 455/85-RS	+18	Roberto Neves da Silva Paglioza, produção de Grupo Teatral Proátresis Produções, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1985	Não	Justificativa de impropriedade: “cenas de homossexualismo e linguagem chula”
	Pode ser que seja só o leiteiro lá fora Nº: 317/83-RS	+16	Luciano Alabarse, produção de Grupo Teatral Descascando o Abacaxi, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1983	Não	Justificativa de impropriedade: temática complexa

							e terminologia vulgar
	Pode ser que seja só o leiteiro lá fora Nº: 10651	+16	Luciano Alabarse, produção de Grupo Teatral Descascando o Abacaxi, POA/RS	Nei de Oliveira, chefe do SC/DCDP e Solange Maria Teixeira Hernandes, diretora da DCDP	1983	Não	Justificativa de impropriedade: linguagem livre, tema complexo
	A bruxinha do arco-íris Nº: 6748/76	Livre	Maria da Graça Franco de Medeiros, produção de Grupo de Fantoques Piri-lampo, RS	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1976		
AGUZZI, Gladimir	Medo de Amar Nº: 152/80/RS	+18	Autor, produção de Associação Bageense de Estudantes de 1º e 2º Graus, Bagé/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1980	Não	
ALBEE, Edward	A história do zoológico Nº: 2687/70	+18	Grupo de Teatro Atelier de Porto Alegre, POA/RS	Manoel Miranda Ferreira, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1970	Não	
	A história do zoológico Nº: 267/75	+18	Rafael G. Gaião	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1975	Não	
	A história do zoológico Nº: 267/77	+18	Departamento de Teatro do Recreio da Juventude, RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1977	p. 7, 9	p. 7: "Com deus que é uma bicha negra que usa quimono e depila as sobancelhas? Que é uma mulher que chora decidida do outro lado da porta fechada... com deus que, segundo me contaram, deu as costas a tudo algum tempo atrás..." p. 9: filho da puta
ALBUQUERQUE, Luiz Carlos Medeiros	Entre piadas e risadas... "um mero comicozinho" Nº: 052/87	+16	Não informado	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	Justificativa de impropriedade: linguagem chula
ALEIHEN, Schalon	A cidade de gente miúda Nº: 6721/76	Livre	União Gaúcha de Estudantes, RS	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1976	Não	
ALENCAR, José de	As asas de um anjo Nº: 7728/77	+14	Soraya Conceição Oliva de Borba, produção de Grupo Alternativa, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1977	Não	
ALLEN, Woody	A verdadeira história de Hat Ackermann Nº: 088/87-SCDP/SR/RS	Livre	Não informado	Irene Banka Butarelli, censora federal e Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	
ALMEIDA, Abílio Pereira de	O Major Casto Nº: 2429/70	+16	Fábio Rocco, POA/RS	Manoel Miranda Ferreira, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1970	Não	

ALMEIDA, Lyad	Apolonio I, o Astronauta Nº: 2497/72	Livre	Lucy Alves, RS	Deusdeth Burlamaqui, chefe do serviço de censura	1972	Não	
ALMEIDA, Manuel Antônio de	Memória de um sargento de milícias Nº: 4092/71	+10	Fernando Strehlau, POA/RS	Wilson de Queiroz Garcia, chefe da seção de censura	1971	Não	
ALMEIDA, Maria Inês Barros de	O diabo cospe vermelho Nº: 045/88- SCDP/SR/RS	+14	Grupo de Teatro Cartaberta	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1988	Não	
ALMEIDA, Miguel Magno de	Do alto de minhas tamancas douradas Nº: 073/87- SCDP/SR/RS	+16	Não informado	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	Justificativa de impropriedade: linguajar chulo e referência a tóxicos
ALONSO, Paula Maria Soares	Elas por Elas Nº: 9870	+16	Paulo Renato Escobar Soares, produção de Grupo Teatral “A Cabra Cega”	Irene Banka Butarelli, técnica de censura	1980	Não	
	Elas por Elas Nº: 9870	+16	Paulo Renato Escobar Soares, produção de Grupo Teatral “A Cabra Cega”	Eliel José de Souza, chefe do serviço de censura	1980	Não	
	O espelho Nº: 197/80/RS	+10	Paulo Renato Escobar Soares, produção de Grupo Teatral “A Cabra Cega”, POA/RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1980	Não	
	O espelho Nº: 10589	+10	Paulo Renato Escobar Soares, produção de Grupo Teatral “A Cabra Cega”, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1980	Não	
AMADO, João Jorge	Oncilda e Zé Buscapé Nº: 7252/79	Livre	João Adalberto Ziani, produção de Grupo de Teatro Mensagem, Santa Maria/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	
	Oncilda e Zé Buscapé Nº: 037/79/RS	Livre	João Adalberto Ziani, produção de Grupo de Teatro Mensagem, Santa Maria/RS	Eliel José de Souza, chefe do serviço de censura	1979	Não	
AMADO, Jorge	O gato malhado e a andorinha sinhá Nº: 033/79/RS	Livre	Nilton Negri, produção de O Grupo Produções Teatrais	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	
	O gato malhado e a andorinha sinhá Nº: 9379/79	Livre	Nilton Negri, produção de O Grupo Produções Teatrais	Eliel José de Souza, chefe do serviço de censura	1979	Não	
	Capitães de areia Nº: 10268	+16	Euclides Dutra de Moraes, produção de Grupo Cândido José de Godói, POA/RS	Irene Banka Butarelli, técnica de censura	1980	Não	
	Capitães de areia Nº: 159/80/RS	+16	Euclides Dutra de Moraes, produção de Grupo Cândido José de Godói, POA/RS	Raymundo E. de Mesquita, chefe do serviço de censura	1980	Não	

AMARAL, Maria Adelaide	A resistência Nº: 219/81-RS	+18	Pedro Freire Jr, produção de Grupo Teatral Presença, Santa Maria/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1981	Não	
	A resistência Nº: 9612	+18	Pedro Freire Jr, produção de Grupo Teatral Presença, Santa Maria/RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1981	Não	
AMARAL, Túlio	Acuse-me se puder Nº: 4389-71	+18	Autor, POA/RS	Paulo Leite de Lacerda, chefe substituto da seção de censura	1971	Não	
	Alguém como tu Nº: 8365/78	+18	Teatro Escola Túlio Amaral, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1978	p. 6	Beijo entre dois homens
AMORIM, José Pedro	Os que podem pagar Nº: 1327/69	+18	Teatro de Arena de Porto Alegre, POA/RS	José Sampaio Braga, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1969	Não	Justificativa de impropriedade: língua do texto pornográfica
ANDERSEN, Hans Christian	A roupa nova do rei Nº: 067/87- SCDP/SR/RS	Livre	Depois do arco-íris Produções	Irene Banka Butarelli, censora federal e Avelino Gambim, chefe substituto SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	
ANDRADE, Jorge	Pedreira de almas Nº: 2531/74	+14	Amélia Bittencourt	Wilson de Queiroz Garcia, chefe do serviço de censura	1974	Não	
	O telescópio Nº: 1474/74	+16	Amélia Bittencourt	Wilson de Queiroz Garcia, chefe do serviço de censura	1974	Não	
	A moratória Nº: 2717/75	+14	Clarisse C. Castilhos, produção de Grupo Gral, POA/RS	Manoel Francisco C. Guido, chefe substituto do serviço de censura	1975	Não	
ANDRADE, Mário	O café Nº: 313	+18	Rogério Rodrigues Guaraldi, produção de Grupo Teatro 1	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1981	Não	
	O café Nº: 227/81-RS	+18	Rogério Rodrigues Guaraldi, produção de Grupo Teatro 1	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1981	Não	
ANDRADE, Oswald	A morta Nº: 3242/77	+16	Soraya Conceição Oliva de Borba, produção de Teatro de Câmara, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1977	Não	
	O rei da vela Nº: 005/80	+18	Até que o chico chegue de baixo, RS	não identificado	1980	Não	Justificativa de impropriedade: obra de conteúdo político
ANDRIOTTI, André Luis Carlos	Um menino chamado Pinóquio Nº: 474/86-RS	Livre	André Luis Carlos Andriotti, POA/RS	Nei de Oliveira, censor federal	1986	Não	
	O espetáculo de madame Mil Nº: 020/87- SCDP/SR/RS	Livre	Não informado	Irene Banka Butarelli, censora federal e Avelino Gambim, chefe substituto SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	

ANOUILH, Jean	O Baile dos ladrões Nº: 3705-71	+12	Teatro da Província, POA/RS	Wilson de Queiroz Garcia, chefe da seção de censura	1971		
ARANHA, Edgar Gurgel	A jornada de Gotr e Gam ao redor da fonte de Spur Nº: 5587/74	+16	Paulo Nunes Flores	Manoel Francisco C. Guido, chefe substituto do serviço de censura	1974	Não	
ARAÚJO, Alicione	Há vagas para moças de fino trato Nº: 036/79RS	+18	Ronald Radde, produção de Teatro Novo, RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	
	Há vagas para moças de fino trato Nº: 611/79	+18	Ronald Radde, produção de Teatro Novo, RS	Eliel José de Souza, chefe do serviço de censura	1979	Não	
ARAÚJO, Newton Antonio	O homem que falou com um morto Nº: 4716/72	+14	Autor, RS	Paulo Leite de Lacerda, chefe substituto da seção de censura	1972	Não	
	Delegacia de plantão Nº: 5240/72	+18	Não informado	Hugo Povo da Silva, chefe do serviço de censura	1972	p. 1, 2, 15, 21	p. 1: bosta, filho da puta p. 2: filho da puta p. 15: tesuda, referência a pênis p. 21: filho da puta
	Maria Isabel Nº: 4718/72	+10	Não informado	Paulo Leite de Lacerda, chefe substituto da seção de censura	1972	Não	
	Chico da Silva Nº: 3074/72	+18	Não informado	Paulo Leite de Lacerda, chefe substituto da seção de censura	1972	Não	
	Queteatro Nº: 2042/73	+18	Autor	Deusdeth Burlamaqui, chefe do serviço de censura	1973	p. 6, 7, 10	p. 6: jogo de palavras que forma "cagalhões" p. 7: personagem comenta um festival de teatro em que artistas foram detidos por uso de tóxicos. Personagem imita um artista homossexual detido: "Nosso tipo de picada é outra" p. 10: não identificado
	Preto Velho: da senzala ao infinito Nº: 3696/71	+14	Autor, POA/RS	Wilson de Queiroz Garcia, chefe do serviço de censura	1971	Não	
ARNS, Evaristo	O estado sagrado das missões Nº: 7675/77	+10	Grupo Teatro Iniciativa, Santo Ângelo/RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1977	Não	
ARRABAL, Fernando	O arquiteto e o imperador da Assíria Nº: 5308/73	+18	Grupo O Poço, RS	Deusdeth Burlamaqui, chefe do serviço de censura	1973	p. 3, 8, 11, 14, 20,	CONTÉM APENAS UMA CÓPIA DO TEXTO NA

					21, 27, 31, 33, 34, 43, 47, 48, 51, 52, 54, 57, 58, 65, 66, 70	PASTA. NÃO É POSSÍVEL IDENTIFICAR REFERENTE À QUAL ANO. 2: “Deus cagou no oceano por desprezo” 7: Corte em resposta à pergunta O que é um ditador? “Evidentemente não sou um militar [...]” 10: “me masturba” 13: cú
O arquiteto e o imperador da Assíria Nº: 2197/76	+18	Grupo Teatral Estação Partida, RS	Coriolano de Lioiolo C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1976	p. 2, 7, 10, 13, 19, 20, 21, 22, 26, 30, 31, 32, 33, 42, 46, 47, 50, 52, 54, 55, 62	19: cú, “acordar com os culhões queimados dançando rumba e gritando viva a república” 20: circuncisão, prepúcio, referência a Jesus e Deus. 21: “não sabia que o sr. era homossexual [...] velho libidinoso, libertino” 22: sem corte 26: nudez, masturbação 30: Imperador interpreta o confessor e a carmelita, que pecou e está grávida 31: continuação da cena, página inteira cortada 32: “você só sabe trepar?”, “Cristo deveria ter nascido cachorro...” 33: sem corte 42: sem corte 46: Deus filho da puta, merda pra Deus 47: “qual será a música que mais chateia Deus?” 50: “me introduzis uma espada no cú” 52: referência a incesto, masturbação 54: sem corte 55: merda pra Deus 62: “Deus”, “ver as calcinhas de todas as mulheres”, corte ao final dizendo que Deus é fétido e vulgar.

	O arquiteto e o imperador da Assíria Nº: 363/84-RS	+18	Marco Aurélio Alves, produção de RM Produções Culturais, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1984	Não	Justificativa de impropriedade: temática adulta e cenas de nudez
	O arquiteto e o imperador da Assíria Nº: 2197	+18	Marco Aurélio Alves, produção de RM Produções Culturais, POA/RS	Nei de Oliveira, chefe do SC/DCDP e Solange Maria Teixeira Hernandes, diretora da DCDP	1984	Não	Justificativa de impropriedade: perversões, antropofagismo e linguagem chula
	O arquiteto e o imperador da Assíria Nº: 022/88-SCDP/SR/RS	+18	Não informado	Nei de Oliveira, chefe do SC/DCDP e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1988	Não	Justificativa de impropriedade: perversões, antropofagismo e linguagem chula
	Pique-nique no front Nº: 1736/69	Livre	Clube de Cultura, POA/RS	José Sampaio Braga, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1969	Não	
	Pique-nique no front Nº: 094/75	Livre	Sérgio Horst, produção de Centro Evangélico Universitário de Porto Alegre (Ceupa), POA/RS	Manoel Francisco C. Guido, chefe substituto do serviço de censura	1975	Não	
	Pique-nique no front Nº: 225/81-RS	+10	Carlos Alberto da Cunha Torres, produção de Grupo Teatral Carlos Alberto da Cunha Torres, Santa Maria/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1981	Não	
	Pique-nique no front Nº: 094	Livre	Carlos Alberto da Cunha Torres, produção de Grupo Teatral Carlos Alberto da Cunha Torres, Santa Maria/RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1981	Não	
	A bicicleta do condenado Nº: 015/78/RS	+18	Paulo Nunes Flores	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1978	Não	
	A bicicleta do condenado Nº: 613/78	+18	Não informado	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1978	Não	
	Guernica Nº: 396/84-RS	+14	Não informado	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1984	Não	Justificativa de impropriedade: temática complexa e nu parcial
	Guernica Nº: 1838	+14	João Carlos Castanha da Silva, POA/RS	Nei de Oliveira, chefe do SC/DCDP e Solange Maria Teixeira Hernandes, diretora da DCDP	1984	Não	Justificativa de impropriedade: temática complexa e nu parcial
ASSENATO, Cecília da Fonseca	Um anjo conta uma história Nº: 788/72	Livre	RS	Deusdeth Burlamaqui, chefe do serviço de censura	1972	Não	
ASSUNÇÃO, Leilah	Fala baixo senão eu grito Nº: 1175/76	+18	Não informado	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1976 (ago)	P. 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 20,	CONTÉM APENAS UMA CÓPIA DO TEXTO NA PASTA. NÃO É POSSÍVEL IDENTIFICAR REFERENTE À QUAL ANO.

						42, 43, 44, 47, 54, 59, 60	Somente palavrões: porra, puta que pariu, cara de bunda, bosta, referência a pênis, “pra trepar pode servir sim mas ninguém que uma puta prá mãe dos próprios filhos!”
	Fala baixo senão eu grito Nº: 1175/76	+18	Não informado	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1976 (set)	p. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 31, 32, 35, 40, 44, 45	
ATHAYDE, Roberto	Apareceu a margarida Nº: 4427	+18	Marco Aurélio Alves, POA/RS	Nei de Oliveira, chefe do SC/DCDP e Solange Maria Teixeira Hernandes, diretora da DCDP	1983	Não	Justificativa de impropriedade: linguajar chulo, temática complexa
	Apareceu a margarida Nº: 375/84-RS	+18	Euclides Dutra de Moraes	Nei de Oliveira, chefe do SC/DCDP e Solange Maria Teixeira Hernandes, diretora da DCDP	1984	Não	Justificativa de impropriedade: linguajar chulo, temática complexa
	Apareceu a margarida Nº: 4427	+18	Euclides Dutra de Moraes, produção de Grupo Teatral Porão de Teatro, Santa Maria/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1984	Não	Justificativa de impropriedade: linguagem chula
AUTUORI, Sandra	O menino da cabeça de cebola Nº: 475/86-SCC	Livre	Ronald Radde, produção de Teatro Novo	Nei de Oliveira, censor federal	1986	Não	
AYALA, Walmir	Os netos de deus Nº: 2901/70	+10	Francisco José Rodrigues, POA/RS	Manoel Miranda Ferreira, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1970	Não	
	O monstro de olhos verdes Nº: 008/88-SCDP/SR/RS	+10	Não informado	João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1988	Não	Justificativa de impropriedade: relativa complexidade temática
	Chico rei Nº: 5278/72	+14	Não informado	Hugo Povo da Silva, chefe do serviço de censura	1972	Não	
AZAMBUJA, Paulo Roberto	Quando o mundo mostrou-se vazio Nº: 155/80/RS	+18	Euclides Dutra de Moraes, produção de Utopia Produções Artísticas, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1980	P. 19	19: filhos da puta
AZEREDO, Jurandir Dutra	A revolta das letras Nº: 066/79/RS	Livre	Joãosinho da Silveira Oliveira, produção de União Gaúcha dos Estudantes, RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	

	A revolta das letras Nº: 9525/79	Livre	POA/RS	Eliel José de Souza, chefe do serviço de censura	1979	Não	
AZEVEDO, Aluísio	A casa de Orates Nº: 2373/70	+10	Lygia Vianna Barbosa, POA/RS	Manoel Miranda Ferreira, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1970	Não	
AZEVEDO, Arthur	Uma consulta Nº: 5282/77	+10	Samy Produções Artísticas, RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1977	Não	
AZEVEDO, Arthur	O genro de muitas sogras Nº: 9008/78	+10	Walmir Francisco Giordani, produção de Grupo dos 16 – Amadores de Teatro, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1978	Não	
AZEVEDO, Carlos	Depois do ensaio Nº: 476/86-SCDP/SR/RS	+10	Claudia Regina da Silva, produção de Pierrot Produções Artísticas, POA/RS	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1986	Não	
BADKE, Carlos Alberto	Print-mensagem Nº: 059/87-SCDP/SR/RS	+16	Não informado	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	Justificativa de impropriedade: referência a temas sexuais
BAIÃO, Rafael	Não me viu. Se me viu... Nº: 0260/77	+14	Não informado	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1977	P. 5 e 6	5: merda 6: cagar
	O que seria de nós sem Bombril ou norma e helena Nº: 8888/78	+16	Autor, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1978	Não	
	Os últimos verdes choraram Nº: 097/79/RS	Livre	Roberto Salerno de Oliveira, produção de Grupo Teatral Lendas do Meio Dia, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	
	Os últimos verdes choraram Nº: 9783/79	Livre	Roberto Salerno de Oliveira, produção de Grupo Teatral Lendas do Meio Dia, POA/RS	Eliel José de Souza, chefe do serviço de censura	1979	Não	
BAIROS, Newton Solon	Miséria de uma filosofia Nº: 5883	+16	Antônio C. Filho, produção de 1º Festival Estudantil do Teatro, RS	Manoel Francisco C. Guido, chefe substituto do serviço de censura	1975	Não	
BANDARRA, Carlos	O sentido figurado ao pé da letra Nº: 8277	+14	Julio Cesar Wolgemuth, produção de Grupo Teatro Cena Popular, RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1977	Não	
BARCELLOS, Claudio	O nascimento do enlatado Nº: 3946/71	+14	Próprio autor	Wilson de Queiroz Garcia, chefe do serviço de censura	1971	Não	
BARCELOS, Caco	Macaca esquecida Nº: 6427/75	Livre	Celso Veluza	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1975	Não	

BARDOTTI, Sérgio	Os Saltimbanco s Nº: 7857/77- B	Livre	Atoserenos Produções, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1977	p. 4, 5, 9, 10	4: duas menções a palavra "pau- de-arara" 5: pau de arar, ibope na TV 9: palavra "democrático" 10: "demo... o que?"
	Os Saltimbanco s Nº: 7857/78	Livre	Joãosinho da Silveira Oliveira, produção de União Gaúcha dos Estudantes, RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1978	Não	
	Os Saltimbanco s Nº: 7857/78	Livre	Sérgio Bairon Blanco Sant'Anna, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1978	Não	
	Os Saltimbanco s Nº: 016/78/RS	Livre	Roberto José Schmidt, Novo Hamburgo/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1978	Não	
	Os Saltimbanco s Nº: 7857/78	Livre	RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1978	Não	
	Os Saltimbanco s Nº: 080/79/RS	Livre	Ricardo Montes de Jesus, produção de Colégio Santo Ângelo, Santo Ângelo/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	
	Os Saltimbanco s Nº: 431/RS	Livre	Emílio Hugo de Campos Velho	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1985	Não	
BARRIE, James	Peter Pan Nº: 477/86- SCDP/SR/R S	Livre	Camilo de Lélis Furlin	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1986	Não	
BASSANI, Paulo	Será? Nº: 7663/77	Livre	União Gaúcha dos Estudantes de 1 e 2 Grau, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1977	P. 2	Referência sexual e cigarro
BAUER, Hannes	A noiva fantasma Nº: 2435/73	+10	Ilse Ellen Riesch	Deusdeth Burlamaqui, chefe do serviço de censura	1973	Não	
BECKETT, Samuel	Fim de partida Nº: 2056/69	+14	Faculdade de filosofia UFRGS	Rubens Garigan Pinto, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1969	Não	
	Fim de jogo ou fim de partida Nº: 472/86- SCDP/SR/R S	+18	Oi Nós Aqui Traveiz	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe da SCDP/SR/DPF/RS	1986	Não	
	Esperando Godot Nº: 273/82- RS	+16	Luiz Emílio Strassburger, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1982	Não	

BENDER, Ivo	O Auto do Pastorzinho e seu rebanho Nº: 046/79/RS	Livre	Darci Feijó Neto	Renato Rodrigues de Faria, técnico do serviço de censura/RS e chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	
	O Auto do Pastorzinho e seu rebanho Nº: 9426/79	Livre	Darci Feijó Neto/RS	Eliel José de Sousa, Chefe do Serviço de censura, substituto	1979	Não	
	Alvorada Ciclamen Nº: 8661/78	+14	José P. de Abreu Jr.	Arésio T. Peixoto, chefe do serviço de censura	1978	Não	
	Sangue na Laranjada Nº: 8660/78	+14	José P. de Abreu Jr.	Arésio T. Peixoto, chefe do serviço de censura	1978	Não	
	A estrelinha cadente Nº: 64747/76	Livre	Maria da Graça Franco de Medeiros, produção de Grupo de Fantoques Piri-lampo, RS	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1976	Não	
	A estrelinha cadente Nº: 6761/76	Livre	Luiza E. de Barros Barreto	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1976	Não	
	A estrelinha cadente Nº: 6761/76	Livre	Luiza E. de Barros Barreto	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1976	Não	
	A estrelinha cadente Nº: 6761/78	Livre	Zé de Abreu e Ludoval Campos Produções Artísticas LTDA, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1978	Não	
	A invasão das tiriricas Nº: 6760/76	Livre	Luiza E. de Barros Barreto	Arésio T. Peixoto, chefe do serviço de censura	1976	Não	
	A invasão das tiriricas Nº: 6760/78	Livre	Zé de Abreu e Ludoval Campos Produções Artísticas LTDA, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1978	Não	
	O macaco e a velha Nº: 6762/76	Livre	Luiza E. de Barros Barreto	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1976	Não	
	O macaco e a velha Nº: 6762/78	Livre	Zé de Abreu e Ludoval Campos Produções Artísticas LTDA, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1978	Não	
	O macaco e a velha Nº: 284/82-RS	Livre	João Pedro Alcântara Gil, produção Grupo de Teatro da Caixa Econômica Federal, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, técnico do serviço de censura/RS e chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1982	Não	
	Sexta-feira das paixões Nº: 6149/75	+18	Lygia V. Barbosa	Manoel Francisco C. Guido, chefe do serviço de censura	1975	Não	
	As Aventuras do Super Espantalho contra o Dr. Corvo Nº: 7338/77	Livre	Valdir Van Helden	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1977	Não	

As Aventuras do Super Espantalho contra o Dr. Corvo Nº: 7338/78	Livre	Não informado	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1978	Não	
As Aventuras do Super Espantalho contra o Dr. Corvo Nº:399/84-RS	Livre	Elizon D'Aquino Prod. Art., POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, técnico do serviço de censura/RS e chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1984	Não	
As Aventuras do Super Espantalho contra o Dr. Corvo Nº: 7338	Livre	Elizon D'Aquino Prod. Art., POA/RS	Nei de Oliveira, chefe do SC=DCDP e Solange Maria Teixeira Hernandes, diretora da DCDP	1984	Não	
A Alfaca Nº: 025/87-SCDP/SR/R S	+14	Não informado	Irene Banka Butarelli, censora federal e Avelino Gambim, chefe SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	
Queridíssimo o canalha Nº: 1062/69	+18	Ivo Bender, POA/RS	José Sampaio Braga, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1969	Não	
Queridíssimo o canalha Nº: 4469/71	+18	Teatro de Arena de Porto Alegre, POA/RS	Paulo Leite de Lacerda, chefe substituto da seção de censura	1971	Não	
O Cabaré de Maria Elefante Nº: 10798	+18	João Pedro Alcântara Gil, produção de Grupo Teatral "Livre Associação os Pretensiosos"	Arésio T. Peixoto, chefe do serviço de censura	1981	Não	
A barra do tribunal Nº: 499-SCDP/SR/R S	+10	Fundação Universidade do Rio Grande	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe da SCDP/SR/DPF/RS	1986	Não	Justificativa de impropriedade: comédia de costumes
As Cartas marcadas ou os assassinos Nº: 5523/72	+18	G. Lygia Viana Barbosa, RS	Deusdeth Burlamaqui, chefe do serviço de censura	1972	Não	
As Cartas marcadas ou os assassinos Nº: 5523/78	+18	José Pereira de Abreu Nunes, produção de Luiz Arthur Nunes, RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1978	Não	
As Cartas marcadas ou os assassinos Nº: 056/79/RS	+18	Normélio Armindo Krampe, São Leopoldo/RS	Renato Rodrigues de Faria, técnico do serviço de censura/RS e chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	
As Cartas marcadas ou os assassinos Nº: 5523/79	+18	Grupo Contra Capa, RS	Eliel José de Sousa, chefe do serviço de censura	1979	Não	
As Cartas marcadas ou os assassinos	+18	Fundação Universidade Rio Grande	Irene Banka Butarelli, censora federal e Avelino Gambim, chefe SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	

	Nº: 028/87-SCDP/SR/R S						
	Quem roubou meu Anabela Nº: 5644/72	+18	Lygia Vianna Barbosa, RS	Paulo Leite de Lacerda, chefe substituto da seção de censura	1972	Não	
	Quem roubou meu Anabela Nº: 471-86-SCDP/SR/R S	+16	Não informado	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe da SCDP/SR/DPF/RS	1986	Não	Justificativa de impropriedade: tensão e nu parcial
BENDER, Oduvaldo Aurélio	No Armazém do Seu Saraiva Nº: 156/80/RS	Livre	Marco Antonio Gomes Pereira, produção de Grupo de Teatro Luz e Cena, Novo Hamburgo/RS	Renato Rodrigues de Faria, técnico do serviço de censura/RS e chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1980	Não	
BENDER, Oduvaldo Aurélio & GUERRA, Rafael	Estação Partida Nº: 7480/77	+14	Paulo Nunes Flores, produção de Estação Partida/RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura, não informa local	1977	P. 16	Corte de uma página inteira com a letra de uma música
BENEDETTI, Lúcia	Joãozinho anda pra trás Nº: 1430/69	Livre	Eromar José Minossi, POA/RS	José Sampaio Braga, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1969	Não	
	Sinos de Natal Nº: 884/68	Livre	Censura requerida pela (DR/RS)	José Sampaio Braga, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1968	Não	
	Josefina e o Ladrão Nº: 3042/70	Livre	Centro de Arte Dramática, POA/RS	Manoel Miranda Ferreira, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1970	Não	
	Simbita e o Dragão Nº: 2059/69	+10	Instituto de Educação General Flores da Cunha, POA/RS	Rubens Garigan Pinto, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1969	Não	
	O Banquete Nº: 2771/70	+16	Geny Borges	Manoel Miranda Ferreira, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1970	Não	
	O Banquete Nº: 1183/73	+16	Grupo de Teatro Mensagem, RS	Deusdeth Burlamaqui, chefe do serviço de censura	1973	Não	
	O Banquete Nº: 1183/77	+16	Grupo Teatro Status, RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1977	Não	
BERNARD, Jean Jaques	Fogo Sem chama Nº: 3196/70	+14	Ilias Evremidis, POA/RS	Manoel Miranda Ferreira, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1970	Não	
BETHENCOURT, João	Onde não houver inimigo urge criar um Nº: 017/87-SCDP/SR/R S	+14	Tui Produções Artísticas	Irene Banka Butarelli, censora federal e Avelino Gambim, chefe substituto SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	Justificativa de impropriedade: linguagem vulgar
	Bonifácio Bulhões Nº: 038/79/RS	+18	Clênio Faccin, produção de Grupo Teatro Universitário Independente, Santa Maria/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	

BETTI, Ugo	Delito da Ilha das Cabras Nº: 1171/69	+18	Grupo de Teatro Independente (Teatro de Arena) RS	José Sampaio Braga, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1969	Não	
BEZARRA, Antônio Fernando	Vamos jogar o jogo do jogo Nº: 6539/78	Livre	Ronald Radde, produção de Teatro Novo/RS	Carlos A. Molinari de Carvalho	1978	Não	
BIGLIA, Augusto	O Solitário Nº: 062/79/RS	+16	Autor, produção de Grupo Teatral Ribalta/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	
	O Solitário Nº: 9489/79	+16	Autor, produção de Grupo Teatral Ribalta/RS	Eliei José de Sousa, substituto chefe do serviço de censura	1979	Não	
	Não ofereço a outra face Nº: 6622/76	+10	Autor	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1976	Não	
	O Vampiro Nº: 241/81-RS	+14	Autor	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1981	Não	
BITTENCO URT, Aristilda Antonieta Rechia de	O homem dentro da vida Nº: 2974/70	+14	Autora	Manoel Miranda Ferreira, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1970	Não	
BIVAR, Antônio	Alzira Power Nº: 001/78	+18	Roberto Salerno de Oliveira	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1978	p. 18	18: filha da puta
	Alzira Power Nº: 442/85-RS	+18	Leda do Prado Borba, produção de Grupo Teatral LPB Produções, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1985	Não	
	Abre a Janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã Nº: 3855/78	+18	Jurandir Alliatti	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1978	Não	
	O começo é sempre difícil, Cordélia Brasil, vamos tentar outra vez Nº: 16/79	+18	Porto Alegre/RS	Eliei José de Sousa, substituto do chefe do serviço de censura	1979	Não	
BLAUTH, Lauro	É preciso parar o trem Nº: 2597/73	+10	Lauro Blauth, produção de Teatro de Deficientes Visuais do Brasil (TEDEVIB)/RS	Deusdeth Burlamaqui, chefe do serviço de censura	1973	Não	
	Sangue de Mucker Nº: 5386/72	+14	TEDEVIB/RS	Hugo Povoá da Silva, chefe do serviço de censura	1972	Não	
BLOCK, Pedro	Procura-se uma rosa Nº: 386/78	+16	Mário Simon, produção de G. T. do Ginásio Estadual de Girua/RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1978	Não	

Morre um gato na China Nº: 179/80/RS	+14	Wilson Rossoni, produção de Grupo Teatral Alto Uruguai, Marcelino Ramos/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1980	Não	
Morre um gato na China Nº: 484	+14	Wilson Rossoni, produção de Grupo Teatral Alto Uruguai, Marcelino Ramos/RS	Raimundo E. de Mesquita, chefe do serviço de censura	1980	Não	
Os Pais Abstratos Nº: 4234/71	+18	Grupo Presença, Santa Maria/RS	Wilson de Queiroz Garcia, chefe da seção de censura	1971	Não	
Os Pais Abstratos Nº: 1514/73	+18	Escola de Teatro Leopoldo Flores/RS	Deusdeth Burlamaqui, chefe do serviço de censura	1973	Não	
Os Pais Abstratos Nº: 761/75	+18	Grupo de Amadores Teatrais Independente/RS	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1975	Não	
O Sorriso de Pedra Nº: 7062	+18	1º Festival Missioneiro de Teatro Estudantil/RS	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1976	Não	
O Sorriso de Pedra Nº: 7062/77	+18	Grupo de Teatro Verzeriano/RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1977	Não	
Amor a oito mãos Nº: 2677/70	+18	Teatro Universitário Santa Maria/RS	Manoel Miranda Ferreira, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1970	Não	
Os inimigos não mandam flores Nº: 2697/70	+14	Geny Borges, POA/RS	Manoel Miranda Ferreira, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1970	Não	
Os inimigos não mandam flores Nº: 3022/70	+14	Lourival Pereira, Novo Hamburgo/RS	Manoel Miranda Ferreira, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1970	Não	
As Mãos de Eurcíde Nº:436/76	+14	Daisy A. Rego e Sandra Gomes, produção de Grêmio de Estudantes Dom Diogo de Souza/RS	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1976	Não	
As Mãos de Eurcíde Nº: 436/77	+14	Valdir Van Helden, produção de Grupo de Teatro Gisa, Santo Ângelo/RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1977	Não	
As Mãos de Eurcíde Nº: 054/79/RS	+16	Jaime Luiz Ferreira da Silva, Novo Hamburgo/RS	Renato Rodrigues de Faria, técnico do serviço de censura/RS e chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	
As Mãos de Eurcíde Nº: 436/79	+16	RS/	Eliel José de Sousa, substituto chefe do serviço de censura	1979	Não	
As Mãos de Eurcíde Nº: 076/79/RS	+16	Luiz Carlos Corrêa da Silva, Pelotas/RS	Renato Rodrigues de Faria, técnico do serviço de censura/RS e chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	

BOAL, Augusto	Muro em ponta de faca Nº: 289/82-RS	+18	Marcelo Grossmann Rezende, produção de Grupo de Teatro Namoiita, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1982	Não	
	Muro em ponta de faca Nº: 8707	+18	Marcelo Grossmann Rezende, produção de Grupo de Teatro Namoiita, POA/RS	Cleusa Maria Barros Dorneles, chefe do serviço de censura	1982	Não	
BOEIRA, Sérgio Luiz	Vocês são como eles Nº: 7661/77	+14	União Gaúcha dos Estudantes, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1977	Não	
BOLÍVAR, Roger	Vida doce Nº: 497-SCDP/SR/R S	+14	Art Produções, POA/RS	João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1986	Não	Justificativa de impropriedade: temática complexa
	Morte sem grilo Nº: 469/85-RS	+16	Maria Cristina G. Forte, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1985	Não	Justificativa de impropriedade: linguagem chula e desagregação familiar
	Sala de espera Nº: 496/86-SCDP/RS	+16	Art produções, POA/RS	João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1986	Não	Justificativa de impropriedade: temática confusa e cenas de homossexualismo
	Passeando com dobre face Nº: 008/87-SCDP/SR/R S	+16	Tudoavê Produções Artísticas	Irene Banka Butarelli, censora federal e Avelino Gambim, chefe substituto SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	Justificativa de impropriedade: linguagem vulgar
	Durma mamãe fofa para que a senhora não sinta o efeito do arsênico que eu pus no seu chá Nº: 1929/69	+18	Autor, POA/RS	José Sampaio Braga, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1969	Não	
	Casalíssimo Nº: 207/81/RS	+14	Rufino Pereira Vellinho, produção de Teatro Popular de Arte (Apatedergs), POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1981	Não	
	Casalíssimo Nº: 10696	+14	Rufino Pereira Vellinho, produção de Teatro Popular de Arte (Apatedergs), POA/RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1981	Não	
	Maria da... Nº: 435/RS	+14	Autor, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1985	Não	Justificativa de impropriedade: crítica de costumes
	Os nojentos Nº: 190/68	+16	Teatro Gaúcho de Comédia	Carlos Lúcio Menezes, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1968	p. 19, 24, 31	19: corno 24: corno enrustido 31: filhos da puta

	Os nojentos Nº: 034/79/RS	+18	Carlos Agne, produção de Proen, Promoções, Ensino e Publicidade	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	
	Os nojentos Nº: 190/79	+18	SR/RS	Eliei José de Souza, chefe substituto do serviço de censura	1979	Não	
BORGES, Jorge Luis	Marcos IV Nº: 466/85- RS	+16	Claudio Celso da Cruz, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1985	Não	Justificativa de impropriedade: cenas de nudez feminina
BORGES, Sidnei	A flor tecnológica Nº: 050/88- SCDP/SR/R S	+10	Não informado	Nei de Oliveira, chefe do SC/DCDP e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1988	Não	
BORTOLLI, Dulcina de	Faça um robô não faça guerra Nº: 4402/71	+18	Autora, Canoas/RS	Paulo Leite de Lacerda, chefe substituto da seção de censura	1971	Não	
BRAGA, Flávio de Freitas	Adalgisa Go home Nº: 120/79/RS	+16	Autor, produção de Grupo Braga e Bandarra, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	
	Adalgisa Go home Nº: 9812/79	+16	Autor, produção de Grupo Braga e Bandarra, POA/RS	Eliei José de Souza, chefe do serviço de censura	1979	Não	
BRANCHIN I, Maria	Rejeição Nº: 104/79/RS	+10	Autora, Maria de Lourdes Branchini, produção de Escola São Rafael, Flores da Cunha/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	
	Rejeição Nº: 9784/79	+10	Autora, Maria de Lourdes Branchini, produção de Escola São Rafael, Flores da Cunha/RS	Eliei José de Sousa, chefe do serviço de censura	1979	Não	
BRANDÃO, Inácio de Loyola	Cadeiras proibidas Nº: 313/83- RS	+14	Ademar José Becker, produção de Grupo Teatral Amador "Abrindo Brecha", Ijuí/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1983	Não	
	Cadeiras proibidas Nº: 12343	+14	Ademar José Becker, produção de Grupo Teatral Amador "Abrindo Brecha", Ijuí/RS	Nei de Oliveira, chefe do serviço de censura	1983	Não	
BRASIL, Giba Assis	Das duas uma Nº: 13150	+18	Autor, Gilberto J. Pires de Assis Brasil, POA/RS	Nei de Oliveira, chefe do SC=DCDP e Solange Maria Teixeira Hernandes, diretora da DCDP	1984	Não	Justificativa de impropriedade: conflitos existenciais, linguagem vulgar
	Das duas uma Nº: 383/84- RS	+18	Não informado	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1984	Não	Justificativa de impropriedade: conflitos existenciais, linguagem vulgar
BRASINI, Mário Farias	Quarta-feira, sem falta, lá em casa	+14	Neusa Maria Thomasi	Renato Rodrigues de Faria, técnico do serviço de censura/RS e chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1985	Não	

	Nº: 441/85-RS						
	A Guerra mais ou menos santa Nº: 1082/76	+14	Teatro Experimental Aliança – RS	Coriolano de Lioiolo C. Fernandes, chefe do serviço de censura, não informa local	1976	Não	
BRECHT, Bertolt	Mahagonny Nº: 015/88-SCDP/SR/R S	+16	Grupo Teatro Vivo	João Bispo da Hora, SCDP/RS	1988	Não	Justificativa de impropriedade: linguagem de baixo calão.
	Terror e miséria do III Reich Nº: 503-SCDP/SR/R S	+14	Clube de cultura	João Bispo da Hora, SCDP/RS	1986	Não	Justificativa de impropriedade: temática político-social
	Faça-se a luz para o esclarecimento do povo ou luz nas trevas, e o filhote de elefante *Sem cópia do texto Nº: 9416/79	+18	SR/RS	Eliel José de Sousa, Chefe do Serviço de censura, substituto	1979	Não	
	Faça-se a luz para o esclarecimento do povo ou luz nas trevas, e o filhote de elefante *Sem cópia do texto Nº: 035/79/RS	+18	Dilmar Antonio Messias, com produção de: Atosereno Produções	Renato Rodrigues de Faria, técnico do serviço de censura/RS e chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	
	O senhor Puntilla e seu criado Matti *Sem cópia do texto Nº: 122/79/RS	+18	Marcos Moura Baptista dos Santos/RS	Renato Rodrigues de Faria, técnico do serviço de censura/RS e chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	
	Brecht em Câmara *Sem cópia do texto Nº: 1856/74	+18	Manfred Ott, uma produção de Instituto Cultural Brasileiro-Alemão/RS	Wilson de Queiroz Garcia, chefe do serviço de censura	1974	p. 13	
	Nós Humanidade *Sem cópia do texto Nº: 2473/70	+14	Teatro do Estudante de Bom Jesus, POA/RS	Manoel Miranda Ferreira, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1970	Não	
	Happy-End *Sem cópia do texto Nº: 10578	+16	Antonio Carlos Galo Brunet, uma produção de Grupo Teatro Vivo, POA/RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1981	Não	
	Happy-End	+16	Antonio Carlos Galo Brunet, uma produção de	Renato Rodrigues de Faria, técnico do serviço de	1981	Não	

*Sem cópia do texto Nº: 206/81/RS		Grupo Teatro Vivo, POA/RS	censura/RS e chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS			
O processo de Lúculos *sem cópia do texto Nº: 743/79	+16	Homero Diaz de Almeida, uma produção de Grupo Teatro Sobreviventes, POA/RS	Eliel José de Souza, chefe do serviço de censura, não informa local	1979	Não	
O Julgamento de Lúculos *sem cópia do texto Nº: 121/79/RS	+16	Homero Diaz de Almeida, uma produção de Grupo Teatro Sobreviventes, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, técnico do serviço de censura/RS e chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	
A Boa Alma de Setsuan Nº: 520-SCDP/SR/R S	+14	Departamento de Arte Dramática/UFRGS	João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1986	Não	
Mulheres resistindo... sob o signo de Brecht Nº: 288/82-RS	+16	Arines Dias Ibias, produção de Grupo Teatral "Livre Associação os Pretenciosos", POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, técnico do serviço de censura/RS e chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1982	Não	
Mulheres resistindo... sob o signo de Brecht Nº: 11875	+16	Arines Dias Ibias, produção de Grupo Teatral "Livre Associação os Pretenciosos", POA/RS	Nei de Oliveira, chefe do serviço de censura, não informa local	1982	Não	
O Casamento do pequeno burguês Nº: 593/78	+18	RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura, não informa local	1978	Não	
O Casamento do pequeno burguês Nº: 017/78/RS	+18	Clarisse Chiappini Castilhos	Renato Rodrigues de Faria, técnico do serviço de censura/RS e chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1978	Não	
O Casamento do pequeno burguês Nº: 357/84-RS	+16	Antonio Carlos Brunet, uma produção de Grupo de Teatro Vivo, POA/RS.	Renato Rodrigues de Faria, técnico do serviço de censura/RS e chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1974	Não	
O Casamento do pequeno burguês Nº: 593	+16	Antonio Carlos Brunet, POA/RS	Nei de Oliveira, chefe do SC/DCDP e Solange Maria Teixeira Hernandes, diretora da DCDP	1984	Não	Justificativa de impropriedade: crítica social e linguagem de baixo calão
Os fuzis da senhora Carrar Nº: 590/68	+14	Teatro de Arena e Grupo de Teatro Independente, POA/RS	José Sampaio Braga, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1968	Não	
Os fuzis da senhora Carrar	+14	Paulo Ricardo de Oliveira, uma produção de União Gaúcha dos	Renato Rodrigues de Faria, técnico do serviço de	1984	Não	

	Nº: 398/84-RS		Estudantes do Ensino Comercial	censura/RS e chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS			
	Os fuzis da senhora Carrar Nº: 0468	+16	União Gaúcha dos Estudantes do Ensino Comercial	Nei de Oliveira, chefe do SC/DCDP e Solange Maria Teixeira Hernandes, diretora da DCDP	1984	Não	
	A exceção e a regra Nº: 712/75	+18	José A. E. Hernandez	Manoel Francisco C. Guido, chefe do serviço de censura, não informa local	1975	Não	
	A exceção e a regra Nº: 051/87-SCDP/SR/RS	+14	Grupo Teatral Oi Nóis Aqui Traveiz	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	Justificativa de impropriedade: temática complexa
	A Ópera dos três vinténs Nº: 1288/69	+18	Centro de Arte Dramática e Instituto Cultural Brasileiro-Alemão/RS	José Sampaio Braga, censores de teatro e congêneres	1969	Não	
	A Ópera dos três vinténs Nº: 240/81-RS	+16	Inês Alcaraz Marocco, Grupo Teatro Experimental Universitário	Renato Rodrigues de Faria, técnico do serviço de censura/RS e chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1981	Não	
	A Ópera dos três vinténs Nº: 1288	+16	Inês Alcaraz Marocco, Grupo Teatro Experimental Universitário	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura, não informa local	1981	Não	
BRIETZKE, Irene	Frankie, Frankie, Frankenstein Nº:087/79/RS	+14	Rosângela Melleti	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	
	Frankie, Frankie, Frankenstein Nº: 9661/79	+14	Rosângela Melleti	Eliel José de Sousa, chefe do serviço de censura	1979	Não	
	Uni duni tê Nº: 187/80/RS	Livre	Paulo Eduardo Creidy Satt, produção de Ribalta Promoções artísticas	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1980	Não	
BUCHNER, Gorg	Woyzeck Nº: 139/80/RS	+16	Lygia Vianna Barbosa, produção de Departamento de arte dramática UFRGS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1980	Não	
	Woyzeck Nº: 3077/80	+16	Lygia Vianna Barbosa, produção de Departamento de arte dramática UFRGS	Wilson Queiroz Garcia, chefe do serviço de censura	1980	Não	
	Palco de Vidro Nº: 268/82-RS	+18	Carlos Bento Bandarra, produção de Grupo de Teatro Livre Associação Máscara, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1982	Não	Justificativa de impropriedade: obra de cunho político
	Palco de Vidro Nº: 11596	+18	Carlos Bento Bandarra, produção de Grupo de Teatro Livre Associação Máscara, POA/RS	Nei de Oliveira, chefe do serviço de censura	1982	Não	Justificativa de impropriedade: situações de violência
CAMARGO, Dilian Dornellas	Casa da suplicação Nº: 014/78	+16	Maria Cristina Idiart Gomes, produção de Estação Partida Produções	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1978	Não	

	Casa da suplicação Nº: 9185/78	+16	RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1978	Não	
CAMPÃO, Renato	O retrato de Dorian Grey Nº: 012/88-SCDP/SR/R S	+16	Não informado	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1988	Não	Justificativa de impropriedade: sátira de costumes e homossexualismo
	Viagem ao centro da terra Nº: 033/87-SCDP/SR/R S	+18	Não informado	Irene Banka Butarelli, censora federal e Avelino Gambim, chefe substituto SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	
	Pansex, a bossa da juventude Nº: 494/86-SCDP/SR/R S	+16	Cia Tragicômica Balaio de Gatos	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1986	Não	
CAMUS, Albert	Calígula Nº: 3695/73	+18	Miguel Grant	Deusdeth Burlamaqui, chefe do serviço de censura	1973	Não	
CANTO, Márcia	Escondida na calcinha Nº: 031/87-SCDP/SR/R S	+16	Não informado	Irene Banka Butarelli, censora federal e Avelino Gambim, chefe substituto SCDP/SR/DPF/RS	1987	Sim	Corte de execução parcial do hino nacional brasileiro por estar em desacordo com a lei nº 5700, art. 24, 25, e 34.
CAPELLINI, Zeca	Crocodilo do Nilo Nº: 014/88-SCDP/SR/R S	Livre	Teatro Dell'Arte	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1988	Não	
CARDOSO, Paulo	Gênesis Nº: 6722/76	Livre	União Gaúcha dos Estudantes, RS	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1976	Não	
CARLAN, João	A princesa encantada Nº: 1000/69	Livre	Censura requerida através da DR/RS	Manoel Miranda Ferreira, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1969	Não	
	O Mágico e o tempo Nº: 1495/69	Livre	Teatro Gaúcho de Comédia, POA/RS	José Sampaio Braga, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1969	Não	
	O Mágico e o tempo Nº: 165/80/RS	Livre	Teatro Experimental Aliança, Novo Hamburgo/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1980	Não	
	O Mágico e o tempo Nº: 480/86-SCDP/SR/R S	Livre	Producentro Publicidade, POA/RS	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1986	Não	
CARLINO, John Lewis	É esse o caminho ou o exercício Nº: 4090/77	+18	Grupo Alternativa, RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1977	1º AT O: p.	1º ATO: 15: referência a pênis, personagens

						15, 16, 17 2° AT O: 3, 7, 8, 9, 18, 23	brincando de médico 16: pais falam pra filha sobre sexo, pai acusa mãe de adultério 17: mãe fala que pai planejava abortar a filha 2° ATO: 3: testículos 7: trepar 8 e 9 (continuação): corte da palavra idiota ao qualificar sargento e corte de "um viva ao general". 18: filho da puta 23: filho da puta
CARMO, Vladimir Barreiro	Zé o seu faxineiro Nº: 007/78	Livre	Autor	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1978	Não	
	Zé o seu faxineiro Nº: 9139/78	Livre	Autor	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1978	Não	
CARVALH O, André	O rato que era líder Nº: 2217/70	Livre	Grupo de Teatro Independente, POA/RS	José Holanda Cavalcanti, chefe da turma de censores de teatro de congêneres	1970	Não	
CARVALH O, Carlos	Pequena história do homem para principiantes Nº: 8653/78	+18	José A. Z. Filho, Grupo de Teatro Reserva, RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1978	Não	
	PT Saudações Nº: 6525/75	+16	O Grupo Produções Teatrais	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1976	Não	
	PT Saudações Nº: 6525/78	+16	Everton Leoni, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1978	Não	
	PT Saudações Nº: 6525/78	+16	Grupo Artístico Municipal Universitário, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1978	Não	
	PT Saudações Nº: 388/84-RS	+14	Companhia Teatral Deixa que eu sou canhoto, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1984	Não	Justificativa de impropriedade: conflitos emocionais
	PT Saudações Nº: 6525	+14	Companhia Teatral Deixa que eu sou canhoto, POA/RS	Nei de Oliveira, chefe do SC/DCDP e Solange Maria Teixeira Hernandes, diretora da DCDP	1984	Não	Justificativa de impropriedade: insinuação de relacionamento sexual
	Colombo, fecha as portas dos teus mares Nº: 3027/70	+14	Clube de cultura, POA/RS	Manoel Miranda Ferreira, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1970	Não	

Reprise Nº: 6116/75	+18	Carlos José Gomes de Carvalho	Manoel Francisco C. Guido, chefe do serviço de censura	1975	Não	
Boneca Teresa ou Canção de amor e morte de Gelsi e Valdinete Nº: 5852/75	+18	Sérgio R. Silva	Manoel Francisco C. Guido, chefe substituto do serviço de censura	1975	p. 3, 10, 19, 24, 27, 29, 33, 37, 39, 40, 43, 45, 46, 49	3: porra 10: putinha caolha, duas vezes 19: porra 24: merda 27: puta merda 29: babaca 33: merda 37: puta merda 39 e 40: referência a mulher sangrando 43: merda 45: merda 46: puta que o pariu 49: filha da puta
Boneca Teresa ou Canção de amor e morte de Gelsi e Valdinete Nº: 8105/77	+18	Departamento de Teatro do Recreio da Juventude, RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1977	Não	
Escravos de Jó Nº: 304/83- RS	Livre	Ludoval Campos, produção de Abrecampo Produções, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1983	Não	
Escravos de Jó Nº: 12166	Livre	Ludoval Campos, produção de Abrecampo Produções, POA/RS	Nei de Oliveira, chefe do serviço de censura	1983	Não	
Que se passa che? Nº: 275/82/RS	+18	Ubirajara Leme Valdez, produção de Livre Associação Atosereno, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1982	Não	Justificativa de impropriedade: tema político e pornográfico
O pulo do gato Nº: 058/79/RS	+16	Celina Soares, RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	
O pulo do gato Nº: 9453/79	+16	Celina Soares, RS	Eliel José de Souza, chefe do serviço de censura	1979	Não	
Lenda da cobra grande Nº: 140/80/RS	Livre	Ludoval Campos, produção de Abrecampo Produções, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1980	Não	
Lenda da cobra grande Nº: 10033/80	Livre	Ludoval Campos, produção de Abrecampo Produções, POA/RS	Wilson de Queiroz Garcia, chefe o serviço de censura	1980	Não	
Esta é sua vida ou hospede a primavera em sua casa Nº: 11073	+18	Carlos José Gomes de Carvalho, produção de Grupo Teatral Descascando o Abacaxi, POA/RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1981	Não	Justificativa de impropriedade: “prostituição, linguagem livre”

	Champagne para mãe tuda Nº: 368/84-RS	+16	Marco Aurélio Alves, produção de RM Produções Culturais, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, técnico do serviço de censura/RS e chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1984	Não	Justificativa de impropriedade: cenas de tensão
	Mil e uma noites Nº: 370/84-RS	Livre	Miriam Mariani Henz, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, técnico do serviço de censura/RS e chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1984	Não	
	Conversa de Anjos ou A que morreu de amar Nº: 5225/72	+14	Autor	Hugo Povia da Silva, chefe do serviço de censura	1972	Não	
CARVALHO, Luciana	Duas histórias numa vida Nº: 043/87-SCDP/SR/RS	+14	Grupo de Teatro Construção	Irene Banka Butarelli, censora federal e Avelino Gambim, chefe substituto SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	Justificativa de impropriedade: temática complexa
CARVALHO, Maria Rita	Delírio de um burocrata Nº: 026/87-SCDP/SR/RS	+18	Grupo Novo Porto Alegre	Irene Banka Butarelli, censora federal e Avelino Gambim, chefe substituto SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	Justificativa de impropriedade: corrupção e linguagem chula
CARVALHO, Paulo	Água furtada Nº: 233/68	+18	Fernando Souza	Carlos Lúcio Menezes, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1968	P. 3, 10	3: filha da puta 10: suas putas
CASTANHA, João Carlos	A Mãe Nº: 293/82-RS	+18	Autor, produção de Grupo Teatral "Não semo istrela mais briamo", POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, técnico do serviço de censura/RS e chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1982	Não	
	A Mãe Nº: 11927	+18	Autor	Cleusa Maria Barros Dorneles, chefe do serviço de censura	1982	Não	
	O Império dos Sentidos Nº: 349/RS	+18	Autor	Irene Banka Butarelli, técnica de censura	1984	Não	
	O Império dos Sentidos Nº: 12731	+18	Autor	Nei de Oliveira, chefe do SC/DCDP e Solange Maria Teixeira Hernandes, diretora da DCDP	1984	Não	Justificativa de impropriedade: simulação de cenas de sexo
	A Hora do Espanto Nº: 002/87-SCDP/SR/RS	+16	Não informado	Irene Banka Butarelli, censora federal e Roque F. Maggioni, chefe em exercício do SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	Justificativa de impropriedade: situações de malícia
	Viajando... sonhando... Nº: 315/RS	Livre	Autor, produção de Grupo Teatral "Não semo istrela mais briamo", POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, técnico do serviço de censura/RS e chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1988	Não	
	Viajando... sonhando... Nº: 12361	Livre	Autor, produção de Grupo Teatral "Não semo istrela mais briamo", POA/RS	Nei de Oliveira, chefe do SC/DCDP e Solange Maria Teixeira Hernandes, diretora da DCDP	1988	Não	

	O menino maluquinho Nº: 490/86-RS	Livre	Autor, POA/RS	Não foi possível identificar	1986	Não	
CEBIAN	Que bom que não é comigo Nº: 7729/77	+14	Clarisse Chiappini Castilhos, produção de Grupo Gral, POA/RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1977	p. 11	Justificativa de impropriedade: situações de imoralidade generalizada
CHAVES NETO, João Ribeiro	Patética Nº: 386/84-RS	+18	Grupo Teatral Carretel, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1984	Não	Justificativa de impropriedade: temática complexa
	Patética Nº: 9217	+18	Rosângela de Mello	Nei de Oliveira, chefe do SC/DCDP e Solange Maria Teixeira Hernandes, diretora da DCDP	1984	Não	Justificativa de impropriedade: temática complexa
CHEN, Ari	Excluso Nº: 2507/70	+16	Valter Sobreiro Jr., Pelotas/RS	Manoel Miranda Ferreira, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1970	Não	
CIAMBRO NI, Ronaldo	Pop, a garota legal Nº: 2049/72	Livre	Fernando Strehlau	Hugo Povoá da Silva, chefe do serviço de censura	1972	Não	
	Sonho, só sonho Nº: 506-SCDP/SR/R S	Livre	Teatro Novo	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1986	Não	
	O Palhaço imaginador Nº: 3910/76	Livre	Fernando Strehlau, produção de Carrossel Promoções Artísticas	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1976	Não	
COELHO, Roberto Rocha	Senhora Dona Carijó Nº: 2264/76	Livre	Celso Veluza	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1976	Não	
	Senhora Dona Carijó Nº: 038/87-SCDP/SR/R S	Livre	Grupo Teatral A Hora do Espanto	Irene Banka Butarelli, censora federal e Avelino Gambim, chefe substituto SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	
COMNIMO S, Carlos Augusto de Souza	O Enigma de Cid Nº 482/86-SCDP/SR/R S	Livre	Autor, POA/RS	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1986	Não	
	Gard – Lú Nº: 006/88-SCDP/SR/R S	Livre	Não informado	Irene Banka Butarelli, censora federal e Avelino Gambim, chefe substituto SCDP/SR/DPF/RS	1988	Não	
	O pequeno príncipe em busca de um amigo Nº: 011/88-SCDP/SR/R S	Livre	Cia Etceteratral	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1988	Não	

	Sapatos Mágicos Nº: 024/88-SCDP/SR/R S	Livre	Teatro Novo	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1988	Não	
	A dupla dinâmica Nº: 005/88-SCDP/SR/R S	+14	Não informado	Irene Banka Butarelli, censora federal e Avelino Gambim, chefe substituto SCDP/SR/DPF/RS	1988	Não	Justificativa de impropriedade: sugestão de homossexualismo
CONTE, Júlio César	Pedro e a girafa Nº: 016/88-SCDP/SR/R S	+10	Não informado	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1988	Não	Justificativa de impropriedade: situações de conflito sócio-familiar
	Zona proibida Nº: 077/87-SCDP/SR/R S	+18	Não informado	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	Justificativa de impropriedade: complexidade temática e uso de drogas
	Bailei na curva Nº: 327/83-RS	+16	Autor, produção de Grupo Teatral “Do jeito que dá”	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1983	Não	Justificativa de impropriedade: linguagem livre, crítica política e referência a uso de tóxicos
	Bailei na curva Nº: 12487	+16	Autor	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1983	Não	Justificativa de impropriedade: referência a relacionamento sexual e a uso de tóxicos
	Não pensa que dói Nº: 297/82/RS	+18	Autor, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1982	Não	Justificativa de impropriedade: simulação de atos sexuais e linguagem livre
CONTINENTINO, Fauzi	Clube das enfermeiras Nº: 8963/78	+18	Flávio de Freitas Braga	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1978	p. 3, 4, 5, 10.	Palavras: “pankas” e “lisérgico”
CORTÁZAR, Julio	Os reis Nº: 5858	+10	Dilmar A. Messias	Manoel Francisco C. Guido, chefe substituto do serviço de censura	1975		
COSTA, Arnaldo Dala	João Batista Nº: 9164/78	Livre	Roberto Epstein, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1978	Não	
COSTA, Magda	O casal mais badalado Nº: 8099/77	Livre	Circe Palma Monteiro, RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1977	Não	
	A sociedade, o preconceito, a moda e o antagonismo Nº: 8093/77	+14	RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1977	Não	
	Deus e o monstro	+14	Circe Palma Monteiro, RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1977	Não	

	Nº: 8092/77						
	Vidente do meu bairro Nº: 8091/77	+14	Circe Palma Monteiro, RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1977	Não	
CRAMER, Erico	Serão de Dona Generosa Nº: 2933/74	+10	Fábio Rocco	Deusdeth Burlamaqui, chefe do serviço de censura	1974	Não	
CUNHA, Arlete	Sombras ou manchas no lençol Nº: 012/87-SCDP/SR/R S	+14	Não informado	Irene Banka Butarelli, censora federal e Avelino Gambim, chefe substituto SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	Justificativa de impropriedade: cenas de simulação de sexo
	Ostal Nº: 057/87-SCDP/SR/R S	+18	Oi Nois Aqui Traveiz	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1987	Entrada do público	Justificativa de impropriedade: cenas de simulação sexual e tensão psicológica Corte na utilização de máscaras cirúrgicas embebidas em éter (ação instruída no roteiro da peça, inserção das máscaras no público)
	Teon Nº: 518-SCDP/SR/R S	Livre	Oi Nois Aqui Traveiz	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1986	Não	
CUNHA, Ivan José Cardoso	Chapéu, chapelão e cia Nº: 9500	Livre	Sílvia Regina Pochmam de Quevedo, produção de Teatro Novo	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1981	Não	
	Chapéu, chapelão e cia Nº: 212/81/RS	Livre	Sílvia Regina Pochmam de Quevedo, produção de Teatro Novo	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1981	Não	
CUNHA, Jamar Machado	O feiticeiro cambalão Nº: 018/87-SCDP/SR/R S	Livre	Tao-Centro Pedagógico de Artes Cênicas	Irene Banka Butarelli, censora federal e Avelino Gambim, chefe substituto SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	
CUNHA, Joana do Carmo Machado	Em apenas um diálogo com a mulher do século vinte Nº: 2980/70	+16	Autora, Santa Maria/RS	Manoel Miranda Ferreira, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1970	Não	
CUNHA, Joice de Brito	Há algo de novo no reino do galinheiro Nº: 285/74	Livre	Não informado	Manoel Francisco C. Guido, chefe substituto do serviço de censura	1974	Não	

CUNHA, José Antôni	Panóplias e Alabardas Nº: 7736/77	+18	Valdir Van Helden, produção de Grupo de Teatro Joana D'arc, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1977	p. 5, 7, 8, 21, 22	5: puta merda e putinhas 7: caralho 8: vai toma no teu cu 21: filha da puta e puta que o pariu 22: porra
CUNHA, Rosa	Rei leão e sua confusão Nº: 292/83-RS	Livre	Leverdógil de Freitas, produção de Grupo Teatral Livre Associação Urdimento, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1982	Não	
	Rei leão e sua confusão Nº: 11928	Livre	Leverdógil de Freitas, produção de Grupo Teatral Livre Associação Urdimento, POA/RS	Cleusa Maria Barros Dorneles, chefe do serviço de censura	1982	Não	
	Um problema verde Nº: 324/83-RS	Livre	Leverdógil de Freitas, produção de Grupo Teatral Livre Associação Urdimento, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1983	Não	
	Um problema verde Nº: 12442	Livre	Leverdógil de Freitas, produção de Grupo Teatral Livre Associação Urdimento, POA/RS	Nei de Oliveira, chefe do SC/DCDP e Solange Maria Teixeira Hernandes, diretora da DCDP	1983	Não	
CURY, Jorge	O Ferreiro e a morte Nº: 022/87-SCDP/SR/R S	+14	Grupo Teatral Face Carretos	Irene Banka Butarelli, censora federal e Avelino Gambim, chefe substituto SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	Justificativa de impropriedade: temática complexa
DAIKSEL	Prosperity Nº: 1204/69	Livre	Clube de cultura de Porto Alegre, RS	José Sampaio Braga, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1969	Não	
DEMOLINE R, Helena	Um cavalo, um indígena Nº: 018/78/RS	+14	Autor, RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1978	Não	
	Um cavalo, um indígena Nº: 9195/78	+14	Autor, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1978	Não	
DIAS, Aroldo	Retalhos de morro Nº: 4014/71	+18	Autor, RS	Wilson de Queiroz Garcia, chefe do serviço de censura	1971	Não	
	Retalhos de morro Nº: 4014	+10	Aroldo Macedo Dias Representações, RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1982	Não	Justificativa de impropriedade: provocações a infidelidade conjugal
	Retalhos de morro Nº: 257/82-RS	+10	Aroldo Macedo Dias Representações, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura e Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1982	Não	Justificativa de impropriedade: provocações a infidelidade conjugal

DIAS, Earl J.	Do outro mundo Nº: 3518/76	Livre	Festival Missioneiro de Teatro Estudantil, R	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1976	Não	
DIEMER, João Batista	Migalhas para Juarez Nº: 01587-SCDP/SR/R S	Livre	Em Cena Produções	Irene Banka Butarelli, censora federal e Avelino Gambim, chefe substituto SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	
DIETRICH, Neusa Silvana	A flor que queria ser atriz Nº: 048/79/RS	Livre	José Roberto Silveira, produção de Grupo Teatral Pintando o 7, Novo Hamburgo/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e Eliel José de Souza, chefe do serviço de censura	1979	Não	
	A flor que queria ser atriz Nº: 9424/79	Livre	José Roberto Silveira, produção de Grupo Teatral Pintando o 7, Novo Hamburgo/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e Eliel José de Souza, chefe do serviço de censura	1979	Não	
DIHL, Ieda Isabel	A verdade da cegonha Nº: 051/79/RS	Livre	Gilmar Adolfo Hemes, produção de Grupo Teatral Tique e Taque, Novo Hamburgo/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e Eliel José de Souza, chefe do serviço de censura	1979	Não	
	A verdade da cegonha Nº: 9439/79	Livre	Gilmar Adolfo Hemes, produção de Grupo Teatral Tique e Taque, Novo Hamburgo/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e Eliel José de Souza, chefe do serviço de censura	1979	Não	
	Aventuras de um boneco Nº: 8913/78	Livre	Gilmar Adolfo Hemes, Grupo Teatral Tique e Taque, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1978	Não	
	Alegria, alegria Nº: 042/87-SCDP/SR/R S	Livre	Tudoavê Produções Artísticas	Irene Banka Butarelli, censora federal e Avelino Gambim, chefe substituto SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	
DINORAH, Maria	O macaco preguiçoso Nº: 144/80/RS	Livre	Jurandir Alliatti, Ato e Ação, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1980	Não	
	O macaco preguiçoso Nº: 10061	Livre	Jurandir Alliatti, Ato e Ação, POA/RS	Wilson de Queiroz Garcia, chefe do serviço de censura	1980	Não	
DIRKS, Rudolph	Os sobrinhos do capitão Nº: 522-SCDP/SR/R S	Livre	Companhia Mágika	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1986	Não	
DORNELES, Isabel Cristina Calo	A cigarra e a formiga Nº: 358/84-RS	Livre	Autora, produção de Grupo Bocó-de-mola, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1984	Não	
	A cigarra e a formiga Nº: 12865	Livre	Autora, produção de Grupo Bocó-de-mola, POA/RS	Nei de Oliveira, chefe do SC/DCDP e Solange Maria Teixeira Hernandes, diretora da DCDP	1984	Não	

DORSTEN, Dagmar	Tuti, guti, fruti e Nestor Nº: 316/83- RS	Livre	Helena Maria Lizardo de Sousa, produção de Grupo Teatral Companhia Mágika, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1983	Não	
	Tuti, guti, fruti e Nestor Nº:12379	Livre	Helena Maria Lizardo de Sousa, produção de Grupo Teatral Companhia Mágika, POA/RS	Nei de Oliveira, chefe do SC/DCDP e Solange Maria Teixeira Hernandes, diretora da DCDP	1983	Não	
DUCATTI, Carlos Roberto	Viva por um pedaço de pão Nº: 125/79/RS	Livre	Celina Soares, produção de Sesi, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	
	Viva por um pedaço de pão Nº:9832/79	Livre	Celina Soares, produção de Sesi, POA/RS	Eliel José de Souza, chefe do serviço de censura	1979	Não	
	O cravo e a rosa Nº: 185/80/RS	+14	Autor, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1980	Não	
	O cravo e a rosa Nº: 11495	+14	Autor, POA/RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1980	Não	
DURRENM ATT, Friedrich	Os Físicos Nº: 720/76	+18	União Gaúcha dos Estudantes, RS	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do sérvio de censura	1976	Não	
	Os Físicos Nº: 191/80/RS	+14	Arines Dias Íbias, produção de Os Pretensiosos, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1980	Não	
	Os Físicos Nº: 720	+14	Arines Dias Íbias, produção de Os Pretensiosos, POA/RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1980	Não	
	Rômulo o Grande Nº: 1975/69	+14	Teatro do Diretório Acadêmico da Faculdade de São Leopoldo, RS	Rubens Garigan Filho, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1969	Não	
EBERLE, Nelson	A viúva da casa 13 Nº: 123/79/RS	Livre	Celina Soares, produção Sesi, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	
ESPÍNDOL A, José Carlos da Silva	Na mata encantada Nº 13362	Livre	Autor, RS	Cleusa Maria Barros Dorneles, chefe do SC- DCDP e Josué Guedes, diretor da DCDP	1985	Não	
ÉSQUILO	Agamênon Nº 3525/71	+14	Centro de Arte Dramática da UFRGS	Wilson de Queiroz Garcia, chefe da seção de censura	1971	Não	
	As suplicantes Nº: 2814/70	+18	Ilias Evremides, POA/RS	Manoel Miranda Ferreira, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1970	Não	
	Prometeu acorrentado Nº: 1170/69	+10	Grupo de Teatro Independente, RS	José Sampaio Braga, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1969	Não	

EURÍPEDES	Medeia Nº: 2378/74	+16	Júlio C. Wolhgemuth	Wilson de Queiroz Garcia, chefe do serviço de censura	1974	Não	
FACCIN, Clenio	Higiene, sim sr! Nº: 016/87- SCDP/SR/R S	Livre	Tui Produções Artísticas	Irene Banka Butarelli, censora federal e Avelino Gambim, chefe substituto SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	
	Recacau no supermercado Nº: 8585/78	Livre	Autor, produção de Teatro	Não identificado	1978	Não	
	Recacau no supermercado Nº: 495/86- SCDP/SR/R S	Livre	Teatro Universitário Independente (TUI), RS	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1986	Não	
FACHINELLI, Nelson Danelita	Palavras de amor Nº: 6809/76	+16	Soga, RS	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1976	p. 9	p. 9: tem um rabo que é um sonho
FAGUNDES, Antonio Augusto	Um homem chamado João Nº: 3295/70	+16	Ery Silveira Assenato, POA/RS	Manoel Miranda Ferreira, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1970	Não	
	Por telefone Nº: 266/82- RS	+18	Acário de Carvalho Filho, produção de Grupo Carretel (Apatedergs), POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1982	Não	Justificativa de impropriedade: ocorrência de palavrões
	Por telefone Nº: 3862	+18	Acário de Carvalho Filho, POA/RS	Nei de Oliveira, chefe do serviço de censura	1982	Não	Justificativa de impropriedade: linguagem livre
FAILLACE, Tania Jamardo	Ivone e sua família Nº: 8420/78	+18	Alabarse Produções Artísticas, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1978	p. 2, 6, 16, 18, 22	2: masturbação 6: Adolfo entre as pernas, bem lá dentro 16: subindo por tuas pernas e descendo por tua barriga 18: não identificado 20: carne velha e ruim (possivelmente sobre um animal morto) 22: referências sexuais
FARIAS, Rui Renato	Sob um teto uma Babel Nº: 8097/77	+14	Rui Renato Farias, RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe substituto do serviço de censura	1977	Não	
FASSBINDER, Rainer Werner	Afinal, uma mulher de negócios Nº: 262/82- RS	+18	Jurandir Allati, produção de Grupo Livre Associação Altos e Baixos, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1982	Não	Justificativa de impropriedade: Crueldade humana

	Afinal, uma mulher de negócios Nº: 11478	+18	Jurandir Alliaty, POA/RS	Nei de Oliveira, chefe do serviço de censura	1982	Não	Justificativa de impropriedade: Crueldade humana
FAULKER, William	Oração para uma negra Nº: 758/68	+18	Não informado	José Sampaio Braga, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1968	Não	
FELDMAN N, Carlos	Minha história Nº: 6975/76	+14	União Juvenil "São Paulo" de Porto Alegre, POA/RS	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1976	p. 2	Corte ao trecho que menciona a dependência externa do Brasil que fomenta a desigualdade, sendo que a maioria da população vive na subsistência, também critica a falta de atendimento ao trabalhador rural
	Um globo em vermelho-verde Nº: 6265/75	+10	Eunice Iracema Scholze, produção de Equipe da União Juvenil Cristo, RS	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1975	Não	
FERNANDES, Louder H. Freiner	Dia de folga Nº: 210/81/RS	Livre	Autora, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1981	Não	
	Dia de folga Nº: 10716	Livre	Autora, POA/RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1981	Não	
FERNANDES, Millôr	O homem do princípio ao fim Nº: 4984/72	+16	Grupo Presença, Santa Maria/RS	Hugo Povoá da Silva, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1972	Não	
	O homem do princípio ao fim Nº: 258/82-RS	+16	Juçara Azambuja de Brito, produção de Grupo de Teatro da Caixa Federal, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1982	Não	Justificativa de impropriedade: complexidade de temas
	O homem do princípio ao fim Nº: 065	+16	Juçara Azambuja de Brito, produção de Grupo de Teatro da Caixa Federal, POA/RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1982	Não	Justificativa de impropriedade: complexidade de temas
	Seleção de textos Nº: 9249/79	+16	Luiz Francisco da Silva Acosta, RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe substituto do serviço de censura	1979	Não	
	Quem ri por último, ri Millôr Nº: 051/88-SCDP/SR/RS	+14	Grupo Presença	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1988	Não	Justificativa de impropriedade: linguagem maliciosa
	Computador, computador Nº: 4633/73	+18	Teatro Universitário (TUI), RS	Deusdeth Burlamaqui, chefe do serviço de censura	1973	Não	

	Computa computador, computa Nº: 4633/77-A	+18	Teatro Universitário Independente, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1977	Não	
	Computa computador, computa Nº: 052/79/RS	+18	Grupo Teatral Atrás do Pano, Novo Hamburgo/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	
FERREIRA, Anibal Damasceno	O menino de lata Nº: 1444/69	+10	Autor, RS	José Sampaio Braga, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1969	Não	
	Chapeuzinho vermelho Nº: 1348/69	Livre	Autor, RS	José Sampaio Braga, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1969	Não	
	Chapeuzinho vermelho Nº: 2698	Livre	Antonio Carlos Cardoso de Sena	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1975	Não	
FERREIRA, Antonio Gilberto Porto	Um absurdo em dois atos Nº: 328/83-RS	Livre	Autor, produção de Grupo Teatral "Espaço Teatral", POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1983	Não	
	Um absurdo em dois atos Nº: 12499	Livre	Autor, produção de Grupo Teatral "Espaço Teatral", POA/RS	Nei de Oliveira, chefe do SC/DCDP e Solange Maria Teixeira Hernandes, diretora da DCDP	1983	Não	
	O lava enxagua de Rita Madureira Nº: 8735/78	+18	Grupo Amador de Teatro Cacilda Becker, RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1978	Não	
FERREIRA, Jorge Agenor Mautone	O marido era ela Nº: 460/85-RS	+18	Autor, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1985	Não	
FERREIRA, Manoela	Pedrinho e o circo Nº: 3020/70	Livre	Maria Luiza Roth, POA/RS	Manoel Miranda Ferreira, chefe da turma de censores de teatro e congêneres	1970	Não	
FERREIRA, Marília Dani	Cinco segundos Nº: 439/85-RS	+14	Armando Ribas Ribeiro, produção de Grupo de Dança da Cia do Corpo, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1985	Não	Justificativa de impropriedade: temática adulta
FISCHER, Júlio	O violino mágico Nº: 438/85-RS	Livre	Clenio Faccin, produção de Teatro Universitário Independente, Santa Maria/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1985	Não	
FLECK, João Pedro	Assim seja amém Nº: 050/79/RS	+18	Dejair Luiz Krumanan, produção de Grupo Teatral Equação Primeira, Novo Hamburgo/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1979	Não	
	Assim seja amém Nº: 9450/79	+18	Dejair Luiz Krumanan, produção de Grupo Teatral Equação Primeira, Novo Hamburgo/RS	Eliel José de Souza, chefe do serviço de censura	1979	Não	

FLORES, Moacyr	Almas penadas e depenadas Nº: 5917	+18	Centro Emiliano de Teatro e Cinema, RS	Manoel Francisco C. Guido, chefe substituto do serviço de censura	1975	p. 18, 19, 20	Menções a palavra maconha (individualmente tem 11 cortes), a palavra bosta, cortes de trechos com jovens fumando no cemitério
	Os fósseis Nº: 4433/73	+16	Autor	Deusdeth Burlamaqui, chefe do serviço de censura	1973	Não	
	Ferrabras Nº: 8828/78	+14	União de Estudantes do Rio Grande do Sul, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1978	Não	
	Pataca e petece no país do agágio Nº: 12677	Livre	Alexandre Augusto Gentilini	Cleusa Maria Barros Dorneles, chefe do SC/DCDP e Josué Guedes, diretor da DCDP	1984	Não	
	O boneco que queria ser gente Nº: 6549/76	Livre	Colégio Municipal Emílio Meyer, RS	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1976	Não	
	O prisioneiro Nº: 6731/76	+10	Centro Emiliano de Teatro e Cinema, RS	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1976 (maio)	Não	
	O prisioneiro Nº: 6620/76	+14	Colégio Municipal Emílio Meyer, RS	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1976 (abril)	Não	
FONSECA, Ademir Juarez Gomes da	O Boteco Nº: 7660/77	+18	União Gaúcha dos Estudantes, RS	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1977	Não	
	Idades Cegas Nº: 177/80/RS	+16	Autor, produção de Grupo Equação Primeira, Novo Hamburgo/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1980	Não	
	Idades Cegas Nº: 10347	+18	Porto Alegre – SR/RS	Raymundo E. de Mesquita, chefe do serviço de censura	1980 (set)	Não	
	Idades Cegas Nº: 10347	+16	Porto Alegre – SR/RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1980 (out)	Não	
FONTES, José Paulo	O retorno do menino fujão Nº: 13261	Livre	Autor, POA/RS	Nei de Oliveira, chefe do SC/DCDP e Solange Maria Teixeira Hernandes, diretora da DCDP	1984	Não	
	Pequeno grande mundo Nº: 472/86-RS	Livre	Autor, produção de Grupo Teatro de Artes do Sul, CIA Tas, POA/RS	Avelino Gambim, censor federal	1986	Não	
	Novas aventuras do balão azul	Livre	Autor, POA/RS	Nei de Oliveira, chefe do SC/DCDP e Solange Maria	1984	Não	

	Nº: 13262			Teixeira Hernandes, diretora da DCDP			
	O caçador na floresta encantada Nº: 299/82/RS	Livre	Autor, produção de Grupo Teatro de Artes do Sul, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1982	Não	
	O caçador na floresta encantada Nº: 11954	Livre	Autor, produção de Grupo Teatro de Artes do Sul, POA/RS	Nei de Oliveira, chefe do serviço de censura	1982	Não	
	Brincando de inventar tudo Nº: 410/85-RS	Livre	Autor, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1985	Não	
	Brincando de inventar tudo Nº: 13492	Livre	Autor, POA/RS	Sergio Roldan de Oliveira, chefe do SC/DCDP e Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1985	Não	
	Cataplum viaja nas estrelas Nº: 12752	Livre	Autor, POA/RS	Nei de Oliveira, chefe do SC/DCDP e Solange Maria Teixeira Hernandes, diretora da DCDP	1984	Não	
	Nua em espírito e paixão Nº: 414/85-RS	+18	Autor, produção de Grupo Teatro de Artes do Sul, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1985	Não	Justificativa de impropriedade: cenas de nudez total e termos chulos
	Terra de solidão Nº: 6729/76	+18	Produções Teatrais Martha, RS	Coriolano de Loiola C. Fagundes, chefe do serviço de censura	1976	Não	
FONTES, José Ribeiro	Herança dos homens Nº: 7635/77	+18	Walkirio Bicca de Figueiredo	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1977	Não	
FONTOUR A, Antonio Carlos	O auto dos 99% Nº: 027/88-SCDP/Sr/RS	+14	Grupo Usina de Teatro	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1988	Não	Justificativa de impropriedade crítica sócio-política
FONTOUR A, Simone	Pão e circo Nº: 6131/75	Livre	Grupo de Artes Guarujá, RS	Manoel Francisco C. Guido, chefe substituto do serviço de censura	1975	Não	
FRANÇA, Junior	Como se fazia um deputado Nº: 5069	+10	Afonso José Birck, produção de Grupo Teatral Unisinos, São Leopoldo/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1980	Não	
	Como se fazia um deputado Nº: 167/80/RS	+10	Afonso José Birck, produção de Grupo Teatral Unisinos, São Leopoldo/RS	Raymundo E. de Mesquita, chefe do serviço de censura	1980	Não	
FRANCO, Jorge	Labirinto Nº: 080/87-SCDP/SR/RS	+14	Não informado	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e	1987	Não	Justificativa de impropriedade: linguagem chula

				João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS			e expressões vulgares
	Artaud (de como seria) Nº: 473/86-SCDP/SR/R S	+16	Não informado	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS e João Bispo da Hora, chefe do SCDP/SR/DPF/RS	1986	Não	Justificativa de impropriedade: complexidade temática e situações e cenas de psicopatia
FREINER, Lourdes Helena	Madalena, a mulher que comprou flores para seu próprio enterro Nº: 8379/79	+14	Autora, RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe substituto do serviço de censura	1979	Não	
	O Ladrão de joias Nº: 8525/78	+14	Autora	Carlos A. Molinari de Carvalho, chefe do serviço de censura	1978	Não	
	Festa de quinze anos Nº: 8084/77	+10	Autora	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1977	Não	
	Grenal... a gremista e o colorado Nº: 8085/77	Livre	Autora	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1977	Não	
FREITAS, Leverdógil	A cigarra e a formiga Nº: 021/87-SCDP/SR/R S	Livre	Não informado	Irene Banka Butarelli, censora federal e Avelino Gambim, chefe substituto SCDP/SR/DPF/RS	1987	Não	
FRONCKO WIAK, Marco Alexandre	Bento Gonçalves, General dos Farrapos Nº: 413/85-RS	Livre	Marco Alexandre Fronckowiak, produção de Grupo Teatral Face e Carretos, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1985	Não	
FUENTES, Carlos	O cego é rei Nº: 6642/76	+18	Donald Radde, produção de Teatro Novo, RS	Arésio Teixeira Peixoto, chefe do serviço de censura	1976	Não	
FURLIN, Camilo de Lélis	Quem manda no pampa Nº: 308/83-RS	Livre	João Luís Gomes, produção de João Luís Gomes Produções, POA/RS	Renato Rodrigues de Faria, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1983	Não	
	Quem manda no pampa Nº: 12219	Livre	João Luís Gomes, produção de João Luís Gomes Produções, POA/RS	Nei de Oliveira, chefe da SCC/SCDP/SR/DPF/RS	1983	Não	
	Bento Gonçalves, General dos Farrapos Nº: 13546	Livre	Marco Alexandre Fronckowiak, POA/RS	Raymundo Estáqui de Mesquita, chefe do SC/DCDP	1985	Não	

ANEXOS

Certificado Nº 7480/77, referente à peça *Estação Partida* e corte da música *Sonhos Engolidos*:

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

**CENSURA FEDERAL
TEATRO**

Certificado Nº 7480/77

PEÇA: ESTAÇÃO PARTIDA

ORIGINAL DE: DUVALDO AURÉLIO BENDER E RAFAEL GUERRA

APROVADO PELA D.C.D.P.
CLASSIFICAÇÃO

VÁLIDO ATÉ 09 DE FEVEREIRO de 19 82

Brasília, 08 de FEVEREIRO de 19 77

**IMPROBIO PARA
MENOR DE
QUATORZE ANOS**

Rogério Nunes
ROGÉRIO NUNES
Diretor da DCDP

SONHOS ENGOLIDOS(música)

Pense se já não estás cansado
De Prante
De pouce pão
E des senhes engelidos sem café.

Pense se não dá
Ventade de sumir
De deixar este lugar.

Buscar e diferente
Pra entender
O que há...

Canta.
Pega a viola e canta.
É só o que pedes fazer.

Mas canta
De lá de dentre
Pra que teu cante ultrapasse
Os gritos nejentos
Dessa laia
Que quer te calar.

CORTE

Guitada

CORTE

Certificado N° 7857/77-B, referente à peça *Os Saltimbancos* e cortes de texto:


 MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
 DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

CENSURA FEDERAL TEATRO

Certificado N° 7857/77-B

PEÇA OS SALTIMBANCOS

ORIGINAL DE SERGIO BARDOTTI

APROVADO PELA D.C.D.P.
 CLASSIFICAÇÃO

VÁLIDO ATÉ 19 de AGOSTO de 19 82

Brasília, 06 de SETEMBRO de 19 77

LIVRE


ROGÉRIO NUNES
 Diretor da DCDP

M.J.-D.P.F.
CERTIFICADO DA D.C.D.P.

Certifico constar no arquivo de registro de peças teatrais deste Serviço, o assentamento da peça intitulada OS SALTIMBANCOS

Original de SERGIO BARDOTTI

Tradução de CHICO BUARQUE

Adaptação de CHICO BUARQUE

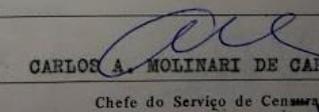
Produção de ATOSERENO PRODUÇÕES - RS.

Requerida por _____

Tendo sido censurada em 05 de SETEMBRO de 19 77 e recebido a seguinte classificação: L I V R E, C/CORTES ÀS FLS. 04, 05, 09 e 10, CONDICIONADO AO EXAME DO ENSAIO GERAL. O PRESENTE CERTIFICADO SOMENTE TERÁ VALIDADE QUANDO ACOMPANHADO DO SCRIPT DEVIDAMENTE CARIMBADO PELA DCDP.

COM CORTES

Brasília, 06 de SETEMBRO de 19 77
OFB


CARLOS A. MOLINARI DE CARVALHO
 Chefe do Serviço de Censura

DPF-150

Jumento Acabou? Calma, companheiro! Eu não sou teu patrão.
 cachorro Como, senhor, V.Esia, não quer ser meu patrão?
 jumento Ei, deixa disso, eu sou um pobre coitado igual a você. Sou
 um pau-de-arara. **CORTE**
 cachorro Sim, senhor pau-de-arara, às ordens, em que posso servi-lo?
 Onde quer que eu o leve?
 jumento Não me leva a lugar nenhum. Eu vou à cidade, vou procurar
 emprego como músico. Você vai também?

DIVISÃO DE CENSURA DE
MATERIAIS PÚBLICOS - DPF
LV N.º 7857

-5-

Cachorro Sim, senhor pau-de-arara.
 jumento Podemos fazer um duo, uma dupla com. Dois animais
 cantando juntos pode dar o maior libope na TV...
 Galinha (OFF) Três animais cantando juntos, acho que é ainda mais
 fantástico. (entra a galinha) Vocês me levam também?

jumento - Muito bem, muito obrigado. De agora em diante podemos
 dizer que somos um conjunto vocal. Somos um conjunto
 vocal. Pra gravar um disco só falta o nome...
 gato - Já sei. "A gata e seus blue cats"...
 cachorro - Não gostei. Que tal, "O cachorro e sua costas"?
 galinha - Eu prefiro "Os galináceos"...
 jumento - Calma, calma, vamos pensar num nome mais democrático. **CORTE**

DIVISÃO DE CENSURA DE
MATERIAIS PÚBLICOS - DPF
LV N.º 7857

-10-

cachorro - Epa!
 gato - Deus. O que?
 jumento - Vamos pensar num nome que represente nós quatro, em no
 se que represente um conjunto. E que ao mesmo tempo não
 seja um nome cheio de peeps, cheio de caricônia. Eu pen-
 sei num nome assim: "Os saltibancos".
 cachorro - Epa!

Certificado Nº 2197/76, referente à peça *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* e cortes de texto:

MINISTERIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

CENSURA FEDERAL TEATRO

Certificado Nº 2197/76

PEÇA: O ARQUITETO E O IMPERADOR DA ASSÍRIA

ORIGINAL DE: FERNANDO ARRABAL

APROVADO PELA D.C.D.P.
CLASSIFICAÇÃO

**IMPRÓPRIO PARA
MENORES DE
18 DE
DEZOITO ANOS**

VÁLIDO ATÉ: 09 de OUTUBRO de 19 79

Brasília, 05 de OUTUBRO de 19 76

Rogério Nunes
ROGERIO NUNES
Diretor da DCDP

**M.J.-D.P.F.
CERTIFICADO DA D.C.D.P.**

Certifico constar do livro nº _____, folha nº _____, de registro de peças teatrais, o assentamento da peça intitulada O ARQUITETO E O IMPERADOR DA ASSÍRIA

Original de: FERNANDO ARRABAL

Tradução de _____

Adaptação de _____

Produção de GRUPO TEATRAL ESTAÇÃO PARTIDA - RS.

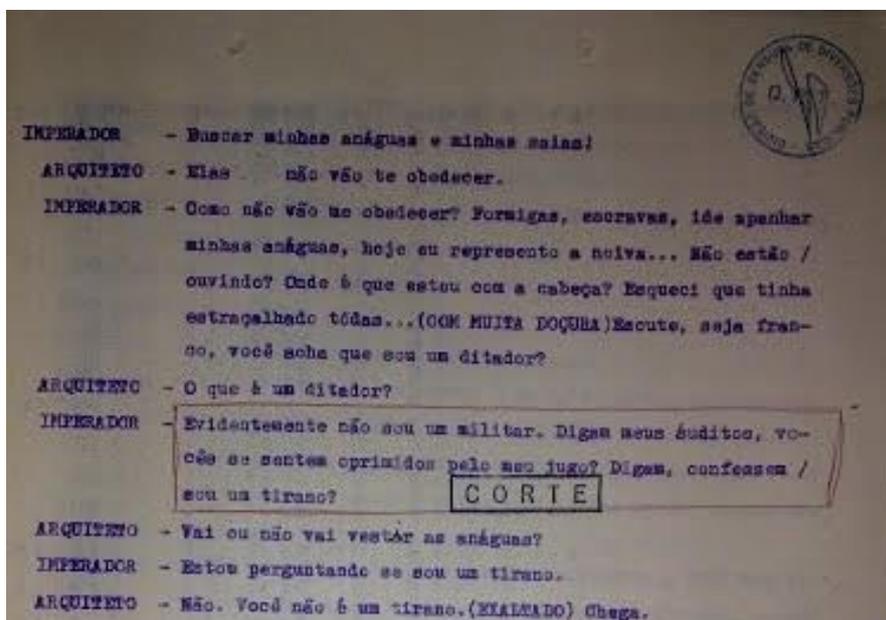
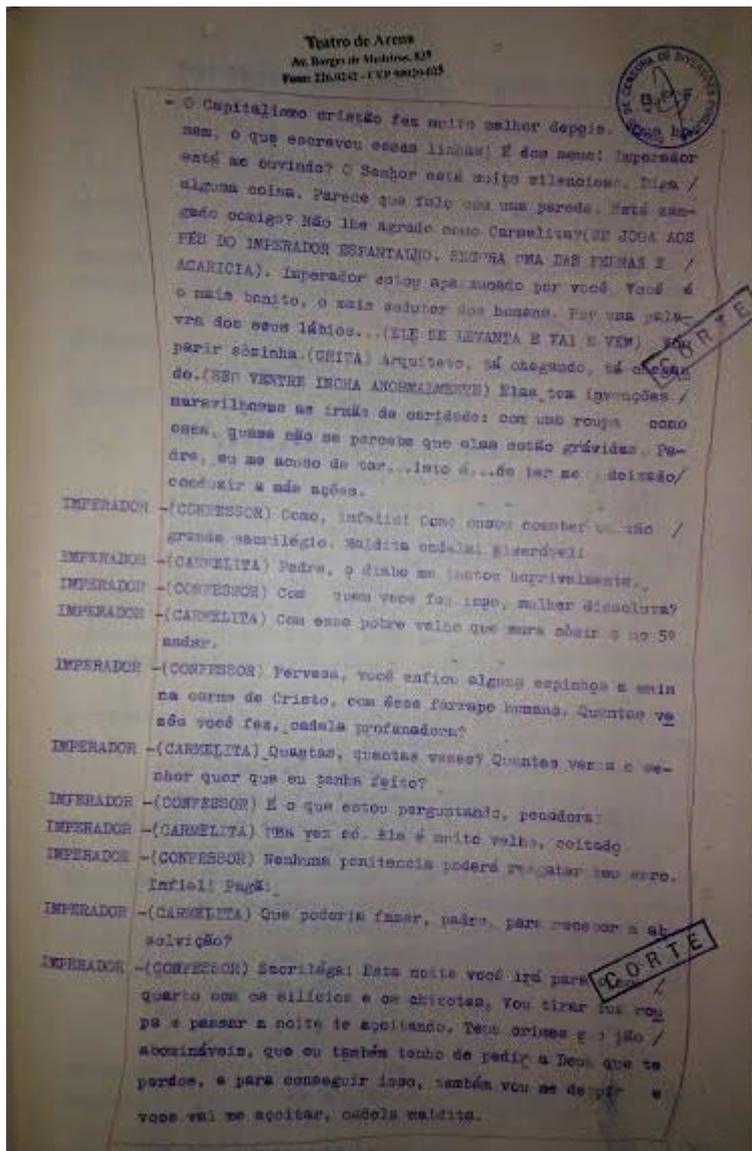
Tendo sido censurada em 04 de OUTUBRO de 19 76 e recebido a seguinte classificação: IMPRÓPRIO PARA MENORES DE 18 (DEZOITO) ANOS. CORTES AS SINALADOS ÀS PÁGINAS: 02-07-10-13-19-20-21-22-26-30-31-32-33-42-46-47-50-52-54-55-62- CONDICIONADO AO EXAME DO ENSAIO GERAL, O PRESENTE CERTIFICADO SOMENTE TERÁ VALIDADE QUANDO ACOMPANHADO DO "SCRIPT" DEVIDAMENTE CARIMBADO PELA DCDP.

Coriolano de Loidla C. Fagundes

Brasília, 05 de OUTUBRO de 19 76 **CORIOLANO DE LOIDLA C. FAGUNDES**

mhf Chefe do Serviço de Censura

DPF 647.10



Certificado Nº 005/80, referente à peça *O Rei da Vela*, em que há justificativa de impropriedade por conteúdo político:

MINISTERIO DA JUSTICA
CONSELHO SUPERIOR DE CENSURA

CERTIFICADO DE CENSURA

CERTIFICADO Nº 005/80 TIPO DA OBRA: PEÇA TEATRAL

TÍTULO DA OBRA "O REI DA VELA"

AUTOR OU DIRETOR Oswald de Andrade

DECISÃO DO CSC 43/80 DATA 13.10.80

CLASSIFICAÇÃO: IMPRÓPRIO PARA MENORES DE 18 ANOS Visto em 13.10.85

Enviado em 11.11.80

JUSTIFICATIVA DE IMPROPRIEDADE: OBRA DE CONTEÚDO POLÍTICO

Cláudio Vespúcio
PRESIDENTE DO CSC

Certifico que, por Decisão do Conselho Superior de Censura, adotada na reunião plenária abaixo indicada, foi liberada, com a classificação constante do verso, a seguinte obra:

1. Título: "O REI DA VELA"

2. Autor ou Diretor: Oswald de Andrade

3. Título original: "O REI DA VELA"

4. Tradução de:

5. Adaptação de:

6. Produção de: ATÉ QUE O CHICO CHEGUE DE BAIXO - RS

7. Processo na DCDP: 31.684/77-SRA, 150/78-SRA, 9.147/80-DCDP e 11.279/80-DCDP

8. Liberado: Unanimidade Maioria

9. Tipo do filme: 35mm 16mm Cinema Tv

10. Aprovado p/Decisão nº 43/80 de 13 / 10 / 80

11. Sessão do Conselho de 09 10 / 80

12. Relator: Orlando de Miranda Carvalho

Brasília, 11 de NOVEMBRO de 1980

Jil. de G.
SECRETARIA EXECUTIVA